دراسات
في الآداب الأجنبية

آلان روب جرييه

نحو رواية جديدة

ترجمة: مصطفى ابراهيم مصطفى
تقديم: الدكتور لويس عوض



دار المعارف بمصر

دراسات
في الآداب الأجنبية

آلان روب جرييه

نحو رواية جديدة

ترجمة

مصطفى إبراهيم مصطفى

تقديم

الدكتور لويس عوض



دار المعارف بمصر

ملتزم الطبع والنشر : دار المعارف بمصر – ١١١٩ كورنيش النيل – القاهرة ج . ع . م .

مقدمة

بقلم

الدكتور لويس عوض

الرواية كفن من فنون الأدب شيء حديث نسبيًا ، فلو أننا تجاهلنا آثار العصور الوسطى التي تلخص أساطير القدماء من يونان ورومان ، وأكثرها في صورة معاجم وكتب باللاتينية ، من حواديت بابريوس فابولاي Pavrius Fabulae إلى أنساب الآلهة لبوكاشيو De Genealogia Deorum لوجدنا أن أقدم نماذج للرواية لم تظهر في العالم الحديث إلا في القرن السادس عشر أو في نصفه الثاني على وجه [illegible]

Decameron أي القصص العشر وأعمال بانديللو Bandello وغيرهما من الكتاب الإيطاليين الذين تخصصوا في فن الرواية في نهاية العصور الوسطى وفي أعقاب عصر النهضة الأوربية ولكن عمل بوكاشيو وبانديللو وسواهما ، برغم أنه من الناحية التاريخية يعد بداية فن الرواية ، فقد كان بالفعل يسمى فن النوفللو nouvello وهو ليس إلا امتداداً لمدرسة الحواديت ، وهي المدرسة التقليدية لفن القصص قبل ظهور الرواية بالمعنى الحديث ونموذجها الأعلى في الأدب العربي الكلاسيكي « المقامات » وفن الأدب الشعبي « ألف ليلة وليلة » . وربما كانت بدايات هذه المدرسة وينابيعها الأولى هي أشياء مثل أنساب الآلهة لهسيود في القرن الثامن ق.م. وما تفرع عنها من أقاصيص وحواديت ، وفي اعتقادي أن هذا الخيط لا يمكن أن يفضي وحده إلى ظهور الرواية بالمعنى الحديث وإنما قد يكون الينبوع الطبيعي الذي نبعت منه القصة القصيرة .

أما الرواية بالمعنى الحديث فوشائجها الطبيعية في الملحمة ، لأن الملحمة بناء فني ضخم ومعقد قائم على السرد . وهذا هو الأصل في الرواية بالمعنى

الحديث. وبدايات الرواية فى القرن السادس عشر اتخذت اتجاهين مختلفين واضحين. اتجاه البيكارسك picaresque ونموذجه الكامل دون كيشوت لسيرفانتس وهى عبارة عن باروديا مباشرة (أو تقليداً هزلياً) لروح الملحمة حيث نجد البناء الفنى المعقد يدور حول مغامرات بطل كبير الحجم هو دون كيشوت ومغامرات من أحاطوا به من رجال ونساء . أما الاتجاه الآخر فقد ظهر فى إنجلترا فى الرواية الباستورالية أى الرواية التى تدور حول حياة الرعاة ونموذجه الأعلى أركاديا فليب سيدنى Philip Sidny وهى عبارة عن إحياء لتقليد قديم ازدهر فى مدرسة الإسكندرية فى القرون الأخيرة للوثنية والقرون الأولى للمسيحية ومحوره تصوير حياة الريف وعواطف الرعاة وتمجيد ما تتسم به من بساطة وسهولة . ولكن هذا لا يمنع طبعاً أن الأدب الإنجليزى عرف محاولات روائية كتبت نثراً لسرد مضمون ملاحم العصور الوسطى كقصص الملك أرثر وفرسان المائدة المستديرة ، وروج هذا النوع [illegible]

السادس عشر وما سبقه من محاولات لنقل أحداث الملاحم بلغة النثر . ومع ذلك فإن كل هذه المحاولات نظراً لصلتها المباشرة بمادة التراث الملحمى فى العصور الوسطى لا يمكن الاعتداد بها حقاً كبدايات لفن الرواية الحديثة وبذلك يكون حكمها حكم أعمال بانديللو وكتاب الأساطير والحواديت ، فهى خالية من التصرف وهى لا تتجاوز أن تكون إعادة صياغة بلغة النثر لمادة قصصية كانت معروفة من قبل سواء فى ملاحم العصور الوسطى أو فى القصص الشعبى ، إنما تبدأ الرواية بالمعنى الحديث حيث يبدأ الإبداع والابتكار . ومن هنا أهمية ديكاميرون بوكاشيو ودون كيشوت لسيرفانتس وأركاديا لفيليب سيدنى . وبذلك يجوز لنا فى الكلام عن بدايات الرواية بالمعنى الحديث استبعاد كل ما عدا ذلك من محاولات لإعادة صياغة تاريخ الملوك والأشراف أو إعادة صياغة الأساطير والحواديت أو إعادة صياغة مواد الملاحم بلغة النثر .

فإذا ما نحن تأملنا هذه البدايات الحقيقية لفن الرواية ولفن القصة القصيرة وجدنا أن التيار الرئيسى فيها ، وهو تيار بوكاشيو فى إيطاليا ورابليه فى فرنسا

وسيرفانتس فى إسبانيا يتميز بطابع أساسى هو التركيز على سرد مغامرات بطل أو مجموعة من الأبطال وتصوير شخصياتهم وربما التعبير عن موقف فلسفى من الحياة من خلال تصوير الأحداث فيما يمكن أن نسميه إطاراً قائماً على التسلسل الزمنى . وهو المنهج البسيط الذى يعمد إليه الكاتب الفنان باتخاذ سيرة الإنسان الفرد فى الحياة نموذجاً له يحتذيه ويصوره ويتخذ منه ما يساعده على البناء الفنى .

وقد كانت التهمة الرئيسية الموجهة لفن الرواية فى العصر الحديث أنها فن برجوازى، أى أنها فن ظهر مع ظهور الطبقة المتوسطة التى ظهر فن الرواية ليخاطبها . فمن المعروف أن تاريخ الملحمة (أو الرواية بالشعر) وما تفرع عنها كفن الرومانس فى العصور الوسطى اقترن ببلاط الملوك والأمراء وبحياة الأشراف والأبطال . وكان الطابع الأساسى لمغامرة الإنسان فى فن الملحمة هو بطولة الحرب والحب وما تفرع عنها من عواطف ومواقف وأزمات وصراعات قد تكون نفس الإنسان محوراً لها فى بعض الأحيان ولكن طابعها الأساسى أن محورها كان فى الخارج أى أنها كانت صراعاً مع الغير . وبالفعل نجد أن ظهور الرواية فى العالم الحديث أى منذ عصر النهضة الأوربية قد اقترن بالانتقال من تصوير هذه البطولة التقليدية ، بطولة الملوك والأشراف والفرسان ، إلى طبقة أخفض هى الطبقة المتوسطة، وأخذ كتاب الرواية يلتمسون مادة بطولتهم فى صور الامتياز التى يجدونها فى الممتازين من أبناء الطبقة المتوسطة وأحياناً أبناء الطبقات الفقيرة . أما الاتجاه البيكارسك فقد حافظ على تقاليده التى وضعها سيرفانتس فجعل محوره السخرية من بطولة الفروسية . ولهذا نجد أن رواية مثل روبن سان كروزو لدانيل ديفو DeFoe ذات مغزى خطير فى تاريخ الرواية لأنها تصور بطولة رجل من أسرة بسيطة انطوت نفسها على حب المغامرة فخرج طالباً الأسفار فى البحر . ثم وجد نفسه فى مأزق وحيداً على جزيرة مهجورة ، وكانت مشكلته الحيوية أن يحل مشاكل الإنسان إذا انعزل عن الحضارة وجابه الطبيعة العذراء بمفرده . وحقيقة الأمر أن سيرة روبن سان كروزو هى الوجه

الحديث لسيرة أوليس أو فصل واحد من فصول حياة أوليس ركز عليه دانيل ديفو ليبرز معنى هامًا وهو أن الإنسان الفرد يستطيع أن يقهر الطبيعة بالإرادة والدهاء . وفى خط متواز مع تصوير بطولة الإنسان الجديد (روبن سان كروزو) استمر تصوير البطولة الأخلاقية والنفسية فى الرواية العاطفية الباستورالية أو شبه الباستورالية فى القرن الثامن عشر ومثلها « باملا » أو جزاء الفضيلة لريد شاردسون وقسيس ويكفيلد لجولد شميث وهى روايات تصور انتصار الإنسان على نفسه بينما أن روبين سان كروزو والتيار الذى تنتمى إليه تصور انتصار الإنسان على الخارج . فالرواية إذن سيرة معركة أو مسلسلة من المعارك بطلها الإنسان وهى فى ذلك البنت الشرعية للملحمة . وإنما كل ما نستطيع أن نقوله فى تبويب مدارس الرواية منذ نشأتها فى العصر الحديث إنها مرت فى اتجاهين متوازيين اتجاه يركز على تصوير جهاد الإنسان مع النفس واتجاه يركز على تصوير جهاد الإنسان مع الغير . وبالرغم من تجاور هذين الاتجاهين فإن الرواية بحكم أنها البنت الشرعية للملحمة قد ورثت عن الملحمة أهم شكل من أشكالها ألا وهو البناء الفنى عن طريق السرد واعتبار تسلسل الأحداث فى الزمن هو الطريق الطبيعى لتصوير سيرة البطل ومن يدور فى فلكه . وربما كان العمل العظيم الذى قام به القرن التاسع عشر وهو عصر القصة بأكمل معنى — ربما لأنه عصر البرجوازية بأكمل معنى — هو الاجتهاد للبلوغ بالقالب الفنى للرواية إلى أكمل حالة ممكنة . فأدب القرن التاسع عشر فى فن الرواية ليس إلا مجموعة من التجارب تبدأ بستندال وتنتهى بإميل زولا مارة بفلوبير وبلزاك والكتاب الروس ، هدفها الأساسى محاولة البلوغ بفن الرواية إلى حد الكمال من ناحية البناء الفنى فى مختلف الاتجاهات : فى اتجاه تصوير صراع الإنسان مع النفس وفى اتجاه تصوير صراع الإنسان مع الغير . ومن هذه الأعمال العظيمة التى ورثناها من القرن التاسع عشر ما تجلى فيه روح الملحمة بالمعنى التقليدى إلى حد مخل . فبعض آثار ستندال وتولستوى وفيكتور هوجو تسيطر عليها هذه الروح الملحمية بالمعنى التقليدى كأنما كاتب الرواية لا يستطيع أن ينسى أنه الابن الشرعى للمنشد

الإلهى هوميروس . ولكن الكثرة المطلقة من تجارب فن الرواية فى القرن التاسع عشر استطاعت أن تبعد بدرجات عن هذه الروح الملحمية سواء بالتركيز على المجتمع والعلاقات الاجتماعية كما فى فلوبير وبلزاك ، أى تصوير استجابات الإنسان الفرد كلما دخل فى علاقة مع الغير ، أو فى الاتجاه الدستويفسكى الشهير القائم على استكشافات الحياة الباطنية للإنسان واعتبار النفس الإنسانية من الداخل كوناً مستقلا بذاته يتجول فيه الروائى كما يشاء . وفى جميع هذه الأحوال سواء فى الرواية الملحمية مثل الحرب والسلام لتولستوى والبؤساء لفيكتور هوجو أو فى الرواية الاجتماعية مثل مدام بوفارى لفلوبير وأكثر أعمال بلزاك أو فى الرواية النفسية مثل الجريمة والعقاب لدوستويفسكى فإن القرن التاسع عشر لم يستطع أن يتخلص من قيد الزمن فى تصويره لحياة الإنسان ، فكأنما الإنسان فيه كائن يتحرك فى الزمن أولا وقبل كل شيء ، والتعبير الفعلى عن ذلك هو ترجمة الزمان إلى حدث أو سلسلة متعاقبة مترابطة من الأحداث ، حتى الرواية النفسية أقامت بناءها الفنى على أساس أن الخيط الرابط فى حياة الإنسان هو الأحداث فى الزمان أى أن حياة الإنسان هى سلسلة من الأفعال . وإن كانت الرواية النفسية تعد المحاولات الأولى للتحرر من سيطرة الزمان واعتبار النفس الإنسانية لا الفعل الإنسانى هو « الموضوع » أو « المادة » التى تقوم عليها الحياة حتى أعمال ديكنز الساخرة ليست إلا امتداداً طبيعيًّا للرواية البيكارسك التى بدأها سيرفانتس وطورها فيلدنج فى القرن الثامن عشر وأتم بناءها ديكنز فى القرن الثامن عشر .

ويلاحظ أن كل هذا يجعلنا نتحرك حتى نهاية القرن التاسع عشر بالإطار الأرساطاليسى المشهور الذى أرساه المعلم الأول فى القرن الرابع ق.م. لفن الملحمة وفن المسرح وهو أن موضوعية الوجود مستمدة من الفعل أو الحدث وأنه لا ملحمة هناك إلا بأحداث ولا مسرح هناك إلا بأحداث أو « بأسطورة » Mythus- كما كان يقول أرسطو ، أى حدوتة أو سلسلة مترابطة من الوقائع والأحداث . حتى المكان فى حياة أبطال الرواية بدأ مجرد اكسسوار المهم هو الزمان .

وكانت الثورة الكبرى فى فن الرواية هى تلك الثورة التى بدأت فى نهاية

القرن التاسع عشر واستمرت حتى نهاية الحرب العالمية الثانية ، تلك الثورة التى بدأت حين اكتشف الإنسان اللاوعى ، فانتقل محور الرواية من الخارج إلى الداخل ، وبعد أن كان الطابع الأساسى للرواية هو تسلسل الأحداث بما كان يقتضيه هذا من إسقاط لشخصية البطل فى الخارج أو تفاعل بين شخصية البطل والخارج أو فى اكتشاف العقل الباطن واكتشاف القوى الرهيبة الخطيرة الخفية التى تسيطر على فكر الإنسان وشعوره ووجدانه وأفعاله وسلوكه ومعتقداته دون أن يعرف الإنسان بوجودها أو يحس بهذا الوجود إلى ظهور أو على الأصح استفحال المدرسة النفسية .[وبعد أن كانت الرواية النفسية فى دوستويفسكى مثلا تنسج من خيوط الحياة الباطنية على نول الحياة الخارجية ظهرت مدرسة جديدة من الكتاب تجاهلت العالم الخارجى تماماً أو أوشكت أن تتجاهلها واعتبرت الحياة الباطنية للإنسان هى المسرح الأكبر المكتفى بذاته المعزول تماماً عن العالم الخارجى : هى النول وهى الخيوط فى آن واحد وأصبح الزمان نفسه بغير وجود موضوعى له مقاييس فى الخارج (هى الأحداث) وإنما مجرد شعور ذاتى باطنى داخل نفس الإنسان وعقله . وكانت بدايات هذه المدرسة فى دى جاردان Du Jardin صاحب لقد قطعت أشجار الغار Les Lauriers sontcoupes الذى لا تخرج روايته عن تصوير ما يدور فى رأس فتى عاشق وفتاة عاشقة متجالسين حول مائدة فى مطعم . هذا الخيط التقطه أو اكتشفه وبلغ به القمة مارسل بروست ، ثم بلغ فيه ذروته العليا جيمس جويس وفيرجينيا وولف Woolfe ويكفى أن نذكر أن أوليس عبارة عن رواية فى مليون كلمة كتبها جويس فى أربع سنوات خلال الحرب العالمية الثانية ليصور بها حياة فتى إيرلندى فى دبلن اسمه ستيفن ديدلس Stephen Daedalus خلال أربع وعشرين ساعة لنرى بوضوح أن «أوليس» جيمس جويس ليست إلا ملحمة روحية نفسية تدور حول السيرة الباطنية لهذا البطل ومن دخل معه فى علاقات مثل ليوبولد بلوم اليهودى الإيرلندى وزوجته ماريون بلوم ، وأن قوام هذه السيرة الروحية ليس أحداثاً تحدث فى الخارج وإنما تسلسل أفكار وعواطف مترابطة ولا مترابطة

فى نفس البطل والشخصيات المساعدة . وهذا ما يسمونه مدرسة تيار الوعى Stream of consciousness وهى فى صحتها فرع من فروع مدرسة اللاوعى حيث الزمن يصبح شيئاً ذاتيًّا بحتاً وحيث الكون الأكبر الذى يعيش فيه الإنسان يصبح عقله ووجوده الداخلى .

هناك إذن فى روب جرييه ومدرسته التى تسمى مدرسة الرواية الجديدة (ناتالى ساروت روبير بانجيه ومارجريت دورا إلخ) ثورة، وهذه الثورة هى ثورة على مدرستين فى آن واحد . هى أولا ثورة على المدرسة النفسية ومدرسة التيار الواعى أو اللاواعى لأن هذه المدرسة تعتبر الذات مقياس الكون . وهى ثورة على المدرسة التقليدية التى تعتبر الإنسان وحياة الإنسان (الأحداث — الزمان إلخ) مقياس الكون . هذه الثورة تدعو إلى أن مادة الفن ليست فى الذات وإنما الموضوع . أى ليست النفس الإنسانية ولكن العالم الخارجى بكل ما فيه من أشياء مادية أو ما يسميه روب جرييه « الشيء » . هذا العالم الخارجى له وجود مستقل عن وجود الإنسان . وهو ليس مجرد أكسسوار فى حياة الإنسان . وربما كان المقياس هنا فى الرواية الجديدة ليس فعل الإنسان فى الشيء وإنما انفعاله به . وهذا الدور الخطير الذى يلعبه العالم الخارجى كمادة أساسية لفن الرواية هو الذى جعل روب جرييه وأتباع مدرسة الرواية الجديدة يحطمون الزمان أيضاً كمقياس لمغزى الحياة ويحلون المكان محل الزمان لأن وجود الأشياء فى المكان أوضح وأرسخ من وجودها فى الزمان . وبهذا تكون هذه المدرسة قد ثارت على أهم المبادئ التى تطور عليها فن الرواية حتى نهاية الحرب العالمية الثانية . وكتاب روب جرييه فى الرواية الجديدة دعوة حارة لتجديد « القوالب » والأشكال فى الفن . وهو يرتكز على نظرية هامة، وهى أن لكل عصر أشكاله وقوالبه الخاصة به وأن الشكل الفنى لا يتكرر مرتين . ولكن السؤال الذى ينبغى أن نطرحه هو : هل الرواية الجديدة مجرد دعوة لشكل جديد أم أنها دعوة لمحتوى جديد ؟ إن تركيز روب جرييه على أشياء العالم الخارجى له ما يقابله فى بعض تقاليد الرواية وهى تركيز الروائى على أحداث العالم الخارجى . فهو من هذه الناحية لا يضيف إلا نقل المحور من

الزمان إلى المكان ، وهذا فى حد ذاته ثورة أو بدايات ثورة فى الفن لا يحدد كنهها إلا المستقبل،ولكن فى كل هذا نجد أن روب جرييه يحدثنا عن أهمية زاوية الرؤية . فالرواية فى نظره ليست مجرد « أجسام » أو « معينات » ، حتى ولو كان هذا الوصف من مختلف الوجوه والمساقط والقطاعات . وإنما حيث يبدأ الحديث عن زاوية الرؤية فلا مناص من أن نفكر فى الراوى ، أو المستقبل لانطباعات العالم الخارجى وهذا هو الإنسان . ومن هنا كان اهتمام روب جرييه بإنكار فوتوغرافية الفن فى الرواية الجديدة . وحيث يبدأ الكلام عن الإنسان نعود من حيث بدأنا إلى استحالة طرح الإنسان من الوجود ؛ فالإنسان هو المقياس الذى تحدد به زاوية الرؤية هو العامل الأساسى فى تحديد هذه الزاوية برغم كل ما يقال عن انفعاله بالشىء بدلا من فعله فيه أو تفاعله معه ، وحيث يبدأ الكلام عن الإنسان كطرف فى الوجود بينه وبين العالم الخارجى علاقة محددة هى زاوية الرؤية ينفتح الباب واسعاً للعودة إلى قوانين الفن الأولية التى أرساها أرسطو المعلم الأول فى كتابه فن الشعر، ألا وهى أن الفن اختيار . فالحديث عن زاوية الرؤية ما دام يعترف بالذات إلى جانب الموضوع مرادف للحديث عن الاختيار . والسؤال الذى ينبغى أن نطرحه إلى أى مدى تعد الرواية الجديدة ثورة حقيقية على تقاليد الرواية التقليدية ، وما مدى هذه الثورة وهل يمكن أن يخرج منها فى « فن المكان » أدب أرقى كثيراً مما خرج لنا فى « فن الزمان » فى رواية مثل « الفرسان الثلاثة » وإيفانهو ونظائرها من روايات المغامرة بالفعل فى الزمن ؟

آلان روب ــ جرييه

بقلم المترجم

ولد آلان روب ــ جرييه ببرست في ١٨ من أغسطس سنة ١٩٢٢ . وقد تنقل بين عدة مراكز وقام بعديد من الأسفار فقد عمل مهندساً زراعياً ثم عمل بالمعهد القومى للإحصاء ، ثم بأحد معاهد الأبحاث على الفواكه الشرقية . وقد مكث جرييه بجزر الأنتي ثم بإفريقيا السوداء فترة طويلة قبل أن يحتل مركز المدير الأدبى لمنشورات منتصف الليل Editions de Minuit الذى ما زال يشغله حتى الآن .

وقد نشر روب جرييه حتى الآن أربع روايات هى : الممحاوات Les Commes (١٩٥٣) ، والبصاص Le Voyeur (جائزة النقاد ١٩٥٥) ، والغيرة La Jalousie (١٩٥٧) ، وفى التيه Dans le Labyrinthe (١٩٥٩) وكتب روايتين للسينما هما : العام الماضى فى مارينباد L'année dernière à Marienbad والخالدة L'Immortelle .

ولم يكن روب جرييه قد تحدث عن نظريته فى الرواية قبل أن يثار النقاش حول روايته الأولى . وهو لم يكتب عن الرواية إلا عندما أصر النقاد على أن هذه الرواية لا تقدم لمدرسة جديدة فى الرواية وإنما تكشف عن موهبة لا بأس بها . لقد جاء ظهور هذا الكاتب فى وقت كان الجميع يعلنون فيه أن الرواية تحتضر فتقدم وأكد ضرورة زوال القديم حتى يتسع المكان للمحاولات الجديدة . وعلى هذا الأساس حاول النقاد أن يدرجوا اسمه فى قائمة الكتاب المحدثين مثل كافكا وجويس وغيرهما . غير أن روب جرييه يعتبر هؤلاء الكتاب الآباء الروحيين للرواية ويرى أن عصرهم قد انقضى بدوره . لهذه الأسباب كلها كتب محاولا شرح أعماله فهو ، كما يقول ، لا يريد أن تفسر أعماله بالرجوع إلى أعمال أخرى .

وإذا كان ميشيل بوتور ينظر إلى الأشياء من خلال مفهومه الفينومينولوجى (العلاقات بينها وبين الإنسان) والحركة والتغير الدائمين لهذا الأخير فإن روب جرييه يتقدم بجرأة أكثر ليقول إن الإنسان لم يفعل حتى الآن سوى إسقاط روحه وانفعالاته وآماله ومخاوفه على الأشياء الأمر الذى يفقد هذه الأخيرة كل شخصيتها وكيانها . إن الأشياء فى نظر روب — جرييه تتمتع بوجود مستقل تماماً عن الإنسان . وفى هذا يقول : « إن الإنسان ينظر إلى العالم ولكن العالم لا يجيب على نظرته ، وليس هذا لأن العالم لا يريد مثلما رأى كتاب العبث وإنما لأن العالم يتمتع بصفة واحدة ليس له غيرها وهى الحضور présence . على هذا الأساس فإن واجب الروائى هو إنكار تلك الشركة المزيفة التى يصر المثاليون على وجودها بين الشىء والإنسان .

أصر روب — جرييه إذن على رفض أسلافه المحدثين ليدافع عن روايته الأولى بقوله إنها لا تصور تاريخ شعور مطارد وإنما قد وصف سلوكاً معيناً دون أن يدخل التحليل النفسى أو غير ذلك مما تعرفه الرواية التقليدية . ولقد تصور الناس أن روب — جرييه يحاول تقديم أسلوب جديد فى التحليل النفسى عندما ظهرت روايته الثانية « الغيرة » . ولكنه يقول عن عمله هذا إنه قد حاول من خلاله أن يخلص الشىء من الطابع الهيومانى الذى نراه به دائماً . إن الراوى فى هذه الرواية « كعنكبوت ساكن وسط نسيجه ، أى أنه لا يتدخل وإنما يسجل ويقيس من المنطقة التى يقف فيها » . غير أن هذه القياسات والتسجيلات تتشوه بمرور الوقت لأن عاطفته تتدخل دائماً وتحولها إلى شىء أشبه بانعكاس شىء ما على مرآة غير مستوية .

ويرجع الجدل الذى أثير حول هذه الرواية وغيرها ، ونعنى البصاص على وجه الخصوص ، إلى أنها تترك الباب مفتوحاً لطريقتين فى التفسير : أما الطريقة الأولى فهى تلك التى قال بها الناقد المعروف رولان بارت ومؤداها أن ليس هناك سوى وصف حرفى لعالم استطاع المؤلف أن يلخصه إلى أن وصل به لخطوطه الرئيسية . وأما الطريقة الثانية فهى تلك التى تقول بضرورة وجود عالم آخر يختفى

وراء هذا المظهر العقيم (مثل روايات كافكا) . وربما كانت رواية (البصاص) من أكثر روايات روب ـ جرييه التي تسببت في هذا الصراع القائم بين هاتين الطريقتين في التفسير . فمن ناحية هناك تدقيق وصفي يصل إلى حد الهوس وهو وصف موضوعي جداً يصل إلى حد الشكلية formalisme . ومن ناحية أخرى فهناك الحدث الذي يعتمد على سر ما غير معروف . ذلك أن هناك فجوة زمنية معينة يحتمل أن تكون هناك أحداث معينة قد وقعت أثناءها :

« هناك فتاة ربما قد اغتصبت ، ولكنها بالتأكيد قد أحرقت قبل أن يلقى بها عارية إلى البحر » . و « البصاص » هو وكيل متجول جاء إلى تلك الجزيرة ليبيع الساعات ، ولا أحد يدري إن كان هذا الوكيل شاهداً على تلك الجريمة التي لا ندري إن كانت قد وقعت بالفعل ، أم أنه أحد أطرافها ، أم أنه الفاعل الحقيقي . إن الشيء الوحيد المؤكد في كل هذا هو تلك المئات من الأشياء (سجاير ، حلوى إلخ إلخ) التي زرعها المؤلف على أرضية الرواية . قد توحي لنا هذه الأشياء بدلالات معينة ، لكنها حاضرة قبل أن نرى فيها إيماء بشيء ما .

ومن الروايات التي ينكر النقاد بسببها نظرية روب ـ جرييه ، رواية في التيه (١٩٥٩) . وهي شيء أشبه بملحمة أوديسية لجندي هارب من جيش منسحب . لقد تاه هذا الجندي في مدينة مدفونة تحت الثلج وانتهت حياته برصاصات انطلقت مصادفة من مدفع رشاش في ركن من شارع ما . وتكاد الرواية أن تلامس العبث : فالدقة اللامتناهية في الوصف لا تضيف شيئاً يعرفنا بالبطل أو بأمله في الخروج من المتاهة أو خوفه من الوقوع فيها إلى الأبد . هذا بالإضافة إلى أن هذه البيوت المتشابهة في تلك المدينة وتلك الخطوات التي يموت وقعها في الثلج تعطي إحساساً بعدم الارتياح يشبه ذلك الذي نشعر به عندما نقرأ كافكا . وأقدم نصاً من هذه الرواية لعلك أن تحكم بنفسك :

« . . . وربما كان الجندي قد مر أمام إحدى الثكنات أثناء تجواله . ومع ذلك فهو لم يلاحظ أي بناء ذي طابع تقليدي . وهو لم يسر بجوار أي سور وهو لم يلاحظ أي فناء واسع مغطى برمل ، وهو لم يصادف أوراقاً كثيفة

ولا مظلات تقى من الشمس ولا ، بالطبع ، أى حراس مسلحين . . بل هو حتى لم يسر فى أى طريق تحفه الأشجار . وهو لم يقطع دائماً إلا نفس الشوارع الممتدة بين خطين عاليين من الواجهات المسطحة ؛ غير أن أى ثكنة من تلك التى يسكنها الجنود تستطيع أن تتحلى بمظهر خارجى .

ولا شك أن المظلات قد رفعت مثلما رفع كل شىء يميز العمارة عن سلسلة العمارات التى تحيط بها . لم يعد باقياً سوى تلك الأسوار الحديدية التى تحمى نوافذ الطابق الأرضى حتى أعلى جزء منها . إنها سيقان حديدية عمودية ذات أقسام مربعة تبلغ مساحة كل منها مساحة الكف فى وسط كل مربع منها خطان متقاطعان يكاد كل منها أن يصل إلى أقصى طرف المربع . أما أقصى الطرف الأعلى من هذا السور الحديدى فهو خاو تماماً ولا يبعد كثيراً عن فتحة النافذة . أما قاعدة هذا السور فلابد أنها مقيدة إلى الحجر الذى يسند أسفل النافذة . غير أن من العسير رؤية هذا التفصيل بسبب الثلج الذى تراكم على الحافة الخارجية للنافذة وكون وسادة غير منتظمة السطح على كل السطح الأفقى الذى يتميز بالسمك الشديد خاصة من الناحية اليمنى .

كثيرون من النقاد يرون أن هذه الأشياء لا تكشف إلا عن عالم وهمى illusoire يدخلنا الكاتب إليه . إن اللعبة التى يجب على القارئ أن يلعبها هى أن يضيع ، كالجندى ، وسط التيه . فإذا حدث هذا فإن كل قارئ سيكتشف أن هذه المدينة ليست إلا هذا الفراغ اللانهائى . ونكاد هنا أن نقول إن روب جرييه ، برغم إنكاره ، تابع أمين لكافكا .

وعلى أى حال ، فسواء كان يشبه كافكا أو لا يشبهه ، وسواء كان يقدم حلا جديداً لأزمة الرواية أو لا يقدم ، فإن المهم بالنسبة لنا ، نحن قراء العربية هو أن هذا الكتاب يوضح أن عصرنا لم يعد عصر البطل « بالمعنى الاجتماعى » وبالتالى بالمعنى الأدبى . ولذلك فإن الروائيين الشبان ملزمون بالبحث عن الرواية المناسبة لهذا العصر وهذا الكتاب هو دعوة حارة لأن يلتزم كل كاتب شاب بهذا البحث .

نحو رواية جديدة

الفصل الأول

فيم تستخدم النظريات (١٩٥٥ و ١٩٦٣)

لست منظراً[١] للرواية وإنما دفعت فقط لتكوين بعض أفكار نقدية ، ككل الروائيين الآخرين سواء القدامى أم المحدثين منهم ، عن الكتب التى ألفتها والكتب التى قرأتها وتلك التى أفكر فى كتابتها . وفى معظم الأحيان كانت هذه التأملات رداً على انطباعات صحفية مثيرة للدهشة إزاء كتبى .

ولم تستقبل رواياتى بحرارة من الجميع عند ظهورها . ذلك أقل ما يمكن أن يقال . فمن نصف الصمت غير المؤيد الذى وقع فيه كتابى الأول « المحاوات » "Les Gommes" إلى الرفض الجماعى القاسى الذى قابلت به الصحافة الواسعة الانتشار كتابى الثانى (البصاص Le Voyeur)[٢] لم يكن هناك تقدم تقريباً ، فيما عدا عدد الطبعات الذى ارتفع بشكل محسوس . ولقد كان هناك بالطبع بعض المديح المتناثر هنا وهناك ولكن ذلك أيضاً كان يثير حيرتى أكثر وأكثر . والذى كان يذهلنى حقاً ، سواء فى اللوم أو فى المديح ، هو أننى وجدت فى الجميع رجوعاً — ضمنياً أو توضيحياً — لروايات الماضى الكبيرة التى كانت توضع دائماً وكأنها نماذج يجب على الكاتب الشاب أن يشخص ببصره إليها .

وفى معظم الأحيان كنت أجد فى المجلات جدية أكثر ،ولكنى لم أستطع أن أقنع نفسى بالرضا باعتراف المتخصصين ، وبتذوقهم ودراستهم لأعمالى ، فهم وحدهم الذين شجعونى منذ البداية ؛ لقد كنت مقتنعاً بالكتابة للجمهور

---

(١) مؤلف نظريات .

(٢) البصاص : وهو الرجل الذى يجد كل لذته فى النظر إلى العاريات أو العملية الجنسية نفسها .

الكبير ولكنى كنت أتألم لاعتبارى مؤلفاً (صعباً) . وربما كانت دهشتى ونفاد صبرى أكثر من جهلى بالأوساط الأدبية وبعادات هذا الوسط وذلك بسبب نشأتى .

نشرت إذن بجريدة سياسية أدبية ذات توزيع كبير (الإكسبريس) سلسلة من المقالات القصيرة أشرح فيها عدة أفكار بدت لى واضحة جداً : منها على سبيل المثال أن الأشكال الروائية يجب أن تتطور حتى تظل حية أو أن أبطال كافكا لا علاقة لهم بالشخصيات البلزاكية ، أو أن الواقعية الاشتراكية أو الالتزام السارترى صعبا الاتفاق مع تمارين الأدب المعقدة أو مع أى فن آخر .

ولم تأت هذه المقالات بالنتيجة التى كنت أنتظرها . فقد أثارت الضجيج ولكن الجميع حكموا بأنها ساذجة ولا وزن لها أيضاً . غير أن رغبة الإقناع كانت تدفعنى دائماً فتناولت النقاط الرئيسية موضوع الجدل فى بحث مطول نشر فى « المجلة الفرنسية الجديدة » . ولم تكن النتيجة للأسف بأحسن حالا من الأولى ، فتلك الغلطة — التى وصفت بأنها « مانيفستو » — جعلت منى منظراً « لمدرسة » روائية جديدة لا ينتظر منها بالطبع شىء طيب ، بل سرعان ما تكدس فى هذه المدرسة كل الكتاب الذين لا يعرف أين مكانهم . وتنوعت التسميات ... « مدرسة النظر » مدرسة « منتصف الليل » « الرواية الموضوعية » إلخ أما الأهداف التى ألصقت بى فهى تثير الهوس : قيل إننى أريد أن أطرد الإنسان من العالم . . وأن أفرض كتابتى على الروائيين الآخرين . . وأن أحطم قوانين التكوين فى الرواية إلى غير ذلك .

وحاولت يائساً فى مقالات جديدة أن أوضح الأمور ، حاولت أن أوضح أهم العناصر التى أهملها أو حرفها النقاد . وفى هذه المرة اتهمت بالتناقض وبأنى أنكر نفسى . وهكذا ظللت من سنة لأخرى أنشر بغير انتظام تأملاتى حول الأدب . تارة تدفعنى أبحاثى الخاصة وطوراً يطاردنى أعدائى . وهذه المقالات فى مجموعها هى التى تكون اليوم هذا الكتاب .

إن تلك النصوص لا تكون نظرية فى الرواية فقط . ولكنها تحاول إبراز عدة خطوط للتطور تبدو لى رئيسية فى الأدب المعاصر . وإذا كنت أستخدم عن إرادة فى أكثر من مكان كلمة « الرواية الجديدة » فليس ذلك للإشارة إلى مدرسة ولا حتى إلى مجموعة محددة مكونة من كتاب يعملون فى نفس الاتجاه ، وإنما هى تسمية مريحة تجمع كل هؤلاء الذين يبحثون عن أشكال روائية جديدة كفيلة بالتعبير ، أو بخلق علاقات جديدة بين الإنسان والعالم . إنها تسمية تجمع كل الذين قرروا خلق الرواية ، أى خلق الإنسان . فهؤلاء الكتاب يعرفون أن الترديد الرتيب لأشكال الماضى ليس فقط عقيماً وغير معقول وإنما يمكنه أن يكون مضرًّا أيضاً . إنه يغمض أعيننا عن موقفنا الراهن فى العالم وبالتالى فإنه — هذا الترديد — يمنعنا فى نهاية الأمر من بناء عالم الغد وإنسانه . إن الثناء على كاتب شاب لكونه يكتب اليوم مثل ستندال يتضمن نقصاً مزدوجاً فى الأمانة والشرف ، فشجاعة المرء فى أن يكتب مثل ستندال ليس فيها ما يثير الإعجاب ، ومن ناحية أخرى فهذا أمر مستحيل تماماً : فحتى يكتب المؤلف كستندال يجب أن يعيش أولا فى سنة ١٨٣٠ . إن كاتباً ما على درجة من المهارة بحيث ينتج صفحات كان من الممكن لستندال أن يمهرها بإمضائه لن تكون له بأى شكل القيمة التى كان من الممكن أن تنسب إليه لو أنه كان قد كتبها حتى فى عصر شارل العاشر . وحقًّا لم يكن هناك تناقض فيما كتب ج . ل. بورجس فى هذا الموضوع فى كتابه « الإبداع الخيالى » Fictions :

« لو نقل روائى فى القرن العشرين رواية "دون كيشوت" حرفيًّا فإنه سيخرج عملا يختلف كلية عن عمل سيرڤانتس » .

وفضلا عن ذلك فلن يخطر ببال أحدنا أن يثنى على موسيقى استطاع أن يؤلف أعمالا كأعمال بتهوفن أو على مصور أنتج أعمالا كأعمال ديلا كروا أو على مهندس صمم كنيسة قوطية . ولحسن الحظ فلدينا روائيون يعرفون جيداً أن هذا الأمر منطبق أيضاً على الأدب وأن الأدب حى يتطور وأن الرواية كانت دائماً جديدة منذ أن وجدت فكيف كان يمكن للرواية أن تظل ساكنة جامدة

فى حين أن كل شىء يتطور من حولها وبسرعة شديدة طيلة المائة والخمسين عاماً الماضية ؟ لقد كان فلوبير يكتب الرواية الجديدة فى سنة ١٨٦٠ وبروست سنة ١٩١٠ .

يجب على الكاتب أن يقتنع ، و بكثير من الفخر ، بأنه يحمل تاريخه مدركاً أن ليس هناك درر أدبية تعيش فى الأبدية وإنما فى التاريخ ، وأن شوامخ الأعمال لا تعيش وتبقى إلا بقدر الماضى الذى تخلفه وراءها وبالمستقبل الذى تعلن عنه .

ومع ذلك فهناك شىء من بين كل الأشياء لا يقدر النقاد على احتماله وهو أن الفنانين يوضحون أفكارهم . لقد أدركت هذا تماماً عندما نشرت كتابى الثالث (الغيرة) La Jalousie بعد أن شرحت هذه الحقائق وغيرها . ولم يثر الكتاب الازدراء فحسب ولم يعتبر عدواناً عابثاً على سلامة الآداب الجميلة فحسب ، بل أثبتوا أيضاً كيف أنه من الطبيعى جداً أن يكون مقززاً بهذه الدرجة حيث إننى اعترفت بكونه نتاج تفكير وتدبير مسبقين . إن المؤلف ياللفضيحة . . قد جرؤ على أن تكون له آراء عن مهنته (هنا أيضاً نلاحظ أن خرافات القرن التاسع عشر ما زالت تحتفظ بكل سلطانها) : فالروائى العظيم « العبقرى » شيطان مسير غير واع ، غير مسئول ، بل هو أبله إلى حد ما . إنه جهاز إرسال يطلق رسائل وعلى القارئ وحده أن يحل شفرتها .

إن كل ما يساهم فى إضعاف قوة التمييز عند الكاتب مقبول كعنصر يساعد على نمو عمله ، فإدمان الخمر والمخدرات ، والشقاء والعشق الصوفى ، كل ذلك قد ملأ قصص حياة الفنانين المحرفة ، حتى ليبدو ، والحال هذه ، أن هذه ضروريات جوهرية لظرف الكاتب النفسى . كأنه من الطبيعى أن يكون هناك تناقض بين الخلق والوعى .

هذا موقف بعيد تماماً عن أن يكون نتيجة لدراسة أمينة ، وينم أيضاً عن خلفية ميتافيزيقية :

إن هذه الصفحات التى خلقها الكاتب وكأنه خلقها بغير علمه — هذه

المعجزات وليدة الصدف ــ هذه الكلمات الضائعة تنبئ بوجود قوة عليا أملت على الكاتب ما كتب ــ إن الروائى الذى هو أكثر من خالق بالمعنى الحقيقى للكلمة لن يكون فى هذه الحالة سوى وسيط بين عامة الناس وقوة غامضة تفوق البشرية روح أبدية أو بمعنى آخر إله !

ولكن يكفى أن نقرأ يوميات كافكا أو رسائل فلوبير حتى ندرك بسهولة المكانة التى كانت تفرد فى شوامخ الماضى للوعى الخلاق والإرادة والدقة الشديدة ؛ فدائماً وفى كل الأزمنة كان هناك دور مهم للعمل الصبور والبناء المنهجى والمعمار المتأمل طويلاً لكل جملة كجزء من المجموع العام للكتاب . ويبدو أننا نتجه بعد «مزيفو النقود» وجويس والغثيان نحو حقبة للإبداع الخيالى يواجه فيها الروائى مشاكل الرواية بذهن صاف ،وتصبح فيها المشاكل النقدية للرواية محركة للمؤلف وليست معطلة له .

وكما رأينا فهذا لا يعنى إطلاقاً أن تكون هناك نظرية أو قالب يصنع مسبقاً لتصب فيه كل الروايات بعد ذلك بل على كل رواية وكل روائى أن يكون له شكله الخاص . وليس هناك أى (وصفة) يمكن أن تحل محل هذه الفكرة الدائمة . إن الكتاب هو الذى يخلق لنفسه قواعده الخاصة به ثم إنه من الضرورى لطريقة الكتابة أن تنتهى إلى أن تشكل خطراً على هذه القواعد نفسها وتحاول إسقاطها ،وربما لا نبالغ إن قلنا إنه من الضرورى أن تحطم هذه القواعد فى نهاية الأمر . على كل كتاب جديد ينأى عن التقيد بالأشكال الثابتة أن يحاول تكوين القواعد التى ترسم « ديناميكيته » فى نفس الوقت الذى ينتج فيه عوامل تحطيم هذه القواعد نفسها . يجب أن يسمح التأمل النقدى للمؤلف ، بعد الانتهاء من الكتاب ، بأن يقف بعيداً عن كتابه المنتهى ليغذيه بأبحاث جديدة وبنقطة انطلاق جديدة .

ثم إنه ليس من المهم أن نبحث عن إقامة تناقض بين الأعمال والرؤى النظرية . إن العلاقة الوحيدة التى يمكن أن توجد بين هذه وتلك هى بالضبط علاقة ذات طابع جدلى ، إنها لعبة مزدوجة من التناقض والاتفاق . إذن فلن يكون أمراً غريباً

أن نلاحظ تطوراً من مقال لآخر فى هذا الكتاب . وليس هذا تراجعاً فجاً عن مواقفى السابقة ذلك الذى يتهمنى به قراء غير منتبهين أو لا يكنون لى الود ، وإنما مشكلة واحدة تناولتها على مستويات مختلفة ، إنها إعادة دراسة لنفس الأفكار أو الوجه الآخر لنفس الفكرة أو الوجه المكمل لها . هذا عندما لا أعنى مجرد تحذير بسيط من الوقوع فى خطأ التفسير .

ذلك بالإضافة إلى أنه من الواضح أن الأفكار النظرية تظل دائماً مختصرة وشبه موجزة إذا قيست بالعمل ، وأنه ليس هناك شىء يحل محل العمل . إن الرواية التى لا تتميز بشىء ، سوى أنها مثل يطبق قاعدة روائية هى رواية عديمة الفائدة بالطبع ،إذ من الممكن أن تحل القاعدة نفسها محل المثل . إننا فى الوقت نفسه الذى نعلن فيه عن حق الكاتب فى تعقل الخلق وفى نفس الوقت الذى نصر فيه على الأهمية التى يمثلها وعيه العقلانى وإدراكه بما يبحث ، نعرف تماماً أن هذا البحث لا يتم إلا على مستوى التنفيذ الفعلى وليس النظرى . وأنه ليس هناك شىء واضح ساعة أن يشرع المؤلف فى الكتابة . لهذا السبب يجد الكاتب نفسه فجأة أعزل عندما يسأله النقاد الذين أثار سخطهم : « اشرح لنا إذن لم كتبت هذا الكتاب وما يعنيه وماذا كنت تريد أن تفعل فى البداية وما قصدك باستخدام هذه الكلمة وما تعنيه بهذه الطريقة التى بنيت بها تلك الجملة » ؟

أمام أسئلة من هذا النوع سيقال عن المؤلف : إن ذكاءه لا يسعفه . والحقيقة أن ما أراد الكاتب أن يفعل هو ذلك الكتاب نفسه . ولكن ذلك لا يعنى أنه راض تماماً عن العمل الذى أنجزه . ولكن العمل المنجز على أى حال يبقى دائماً التعبير الأحسن الوحيد والممكن عما كان يريد المؤلف فى البداية ولو كان باستطاعة الكاتب أن يقدم معنى لكتابه بطريقة أبسط — لو كان باستطاعته أن يختصر المائتين أو الثلاثمائة صفحة التى يحتويها مؤلفه إلى رسالة واضحة بسيطة وأن يشرح كلمة بكلمة وظيفة هذا العمل،أو باختصار لو كان باستطاعته أن يقدم سبب وجوده لما كانت هناك حاجة إلى كتابته . ذلك أن وظيفة الفن

لن تكون أبداً تصوير حقيقة — ولا تصوير تساؤل ما — حقيقة معروفة مسبقاً ولكن وظيفته أن يضع تساؤلات للعالم (وربما أيضاً إجابات) لا تدرك حقيقة نفسها بعد .

إن كل الوعى النقدى الذى قد يتميز به الروائى لا يفيده إلا على مستوى الاختيارات وليس على مستوى تعليل هذه الاختيارات . فهو يحس بالحاجة لاستخدام شكل معين أو لرفض صفة معينة أو لبناء فقرة بطريقة معينة — إنه يضع كل اهتمامه فى البحث المتأنى عن الكلمة السليمة ومكانها الصحيح . ولكن هذه الحاجة لا يمكن أن تمد المؤلف بدليل على ضرورة وجود كلمة معينة فى مكان معين من الجملة إلا فى بعض الأحيان (وحتى هذا لا يتم إلا بعد فعل الكتابة) . إن المؤلف يتوسل أن يصدقه الناس وأن يثقوا به ولكن عندما يسألونه لم كتب هذا الكتاب لا يجد إلا جواباً واحداً هو : « ذلك لأننى كنت أحاول أن أعرف لم كانت بى رغبة فى كتابته » .

أما أن نعرف إلى أين تسير الرواية فلا أحد بالطبع يمكنه أن يجيب إجابة مؤكدة ، ومع ذلك فمن الممكن أن يظل لها عدة طرق تسير فى تواز . ولكن يبدو أن هناك واحداً من هذه الطرق يفرض نفسه علينا ويرسم نفسه بدقة أكثر من الطرق الأخرى . فمن فلوبير حتى كافكا نستطيع أن نجد خيطاً ذا بقية : إن ذلك الحب العميق للوصف هذا الذى حركهما لكتابة الرواية نجده اليوم فى الرواية الجديدة . فعبر طبيعية الأول والهلوسة الميتافيزيقية للثانى ترتسم العناصر الأولى لأسلوب واقعى من نوع غير معروف فى طريقة لأن يولد . إن هذه الواقعية الجديدة هى ما يحاول هذا الكتاب أن يحدد بعض معالمها .

الفصل الثانى

طريق لرواية الغد

١٩٥٦

تقول النظرة الأولى إن التفكير فى إمكانية وجود أدب جديد كلية — اليوم مثلا — أمر غير ممكن . ذلك أن المحاولات العديدة المتوالية منذ أكثر من ثلاثين عاماً لإخراج الرواية من دائرة الماضى لم تؤد فى أحسن الأحوال إلا إلى أعمال منعزلة . وقد رددوا لنا كثيراً أن أى عمل من تلك الأعمال مهما كانت أهميته لم يستطع أن يستحوذ على إعجاب جمهور يمكن مقارنته بجمهور الرواية البرجوازية . وعمليًّا فالمفهوم الروائى الوحيد السائد اليوم هو مفهوم الرواية البلزاكية .

بل نستطيع بلا أى صعوبة أن نصعد حتى مدام دى لافايت . فالتحليل النفسى « المقدس » كان ، حتى فى هذا الوقت ، القاعدة الأساسية لأى نثر : كان يحتل الصدارة فى فكرة الكتاب وفى وصف الشخصيات وفى تتابع الحبكة . وقد ظلت الرواية « الجيدة » منذ ذلك اليوم هى تلك التى تدرس العاطفة — أو صراع العواطف أو عدم وجود عاطفة معينة فى وسط معين — إن معظم روائيينا المعاصرين من ذوى الطراز التقليدى ، أى — هؤلاء الذين يلاقون تشجيع المستهلك ، يستطيعون نقل صفحات طويلة من أميرة كلاف أو الأب جوريو دون أن يثيروا شك الجمهور الضخم الذى يلتهم إنتاجهم . إذ يكفى تغيير بناء جملة أو تحطيم بناء أخرى ثم تعطى بعد ذلك اللهجة الخاصة بكل شخصية (بواسطة كلمة ما أو صورة جريئة أو بقطع جملة). والغريب أن هؤلاء الكتاب يعترفون أن وظيفتهم ككتاب ترجع هى نفسها إلى عدة قرون مضت دون أن يروا فى ذلك أمراً غير طبيعى .

ويتساءلون : « لم الدهشة إذن ؟ إن المادة — أى اللغة الفرنسية — لم تتطور

إلا طفيفاً منذ أكثر من ثلاثمائة عام . . . (كذا) وإذا كان المجتمع قد تطور تدريجياً والوسائل الصناعية قد صادفت تقدماً ضخماً فإن حضارتنا الذهنية مع ذلك قد ظلت كما هي . فعلمياً نحن نعيش على نفس العادات ونفس المحرمات الخلقية والدينية والجنسية والعائلية والصحية . ثم هناك في نهاية الأمر " القلب " الإنساني الذي هو – كما يعلم الجميع – أبدي » ، « لقد قيل كل شيء . . . لقد جئنا متأخرين » إلى غير ذلك من الأفكار .

إن خطر أمثال هذا الرفض الجاف للرواية الجديدة يزداد كلما جرؤنا على الادعاء بأن هذا الأدب الجديد ليس ممكناً فحسب بل إنه في الطريق لأن يولد وإنه عند اكتمال نموه سيمثل ثورة شاملة ، أكثر شمولا من تلك الثورات التي أولدت فيما مضى الرومانتيكية والطبيعية .

« الآن ستتغير الأشياء » لاشك أن مثل هذا الوعد يثير الضحك ، فما الذي ستفعله الأشياء حتى تتغير ؟ وإلى أين تتجه ؟ وفوق كل شيء لماذا الآن ؟

على أي حال لقد حل سأم ثقيل جداً على الفن الروائي – وقد سجل النقد هذا السأم وعلق عليه بشكل عام – وهو من الثقل بحيث إنه من الصعوبة بمكان تصور أن هذا الفن يستطيع أن يعيش طويلا دون أن يحدث تغيير جذري . إن الحل الذي يدور في أذهان الكثيرين حل بسيط : فهم يقولون إن هذا التغيير مستحيل فالفن الروائي يحتضر . ولكن ليس هذا مؤكداً . ذلك أن التاريخ في خلال السنوات القادمة سيحكم ما إذا كانت الإرهاصات المختلفة التي تسجل الآن علامات احتضار أم علامات ميلاد جديد .

على كل حال لا يجب أن نستهين بصعوبات تغير جذري من هذا النوع . فهي صعوبات عظيمة . إن كل الهيئة الأدبية الآن (ابتداء من الناشر حتى القارئ المتواضع دون أن ننسى المرور بالكتبي والناقد) لا تستطيع سوى محاربة هذا الشكل غير المعروف الذي يحاول أن يفرض نفسه كما أن أكثر المفكرين استعداداً لفكرة التحول الضروري هذا والمستعد للاعتراف بقيم جديدة

ما زال متمسكاً بالتراث التقليدى برغم كل شيء . وعلى هذا فإن أى شكل جديد سيبدو دائماً مفتقداً للشكل طالما كان الحكم عليه يستند إلى الأشكال التقليدية حتى وإن حدث هذا بطريقة لا واعية . ألسنا نقرأ حتى الآن فى واحدة من أشهر دوائر المعارف تحت اسم شوينبرج (مؤلف أعمال جريئة جداً لا يهتم على الإطلاق بأى قاعدة) ! إن هذا الحكم الموجز نجده فى قسم « الموسيقى » والذى كتبه طبعاً واحد من المتخصصين .

وسيظل دائماً هذا المولود الجديد الذى لا يعرف بعد النطق السليم وحشاً غريب الخلقة ، حتى بالنسبة لهؤلاء الذين تثير التجربة شغفهم . وفيما يخص المستقبل فستكون هناك تحفظات وفضول وحركات اهتمام . أما الثناء المخلص فسينصب دائماً على ما تبقى فى أعمال الحاضر من أطلال الأزمان المنتهية ، سينصب هذا الثناء على تلك الخيوط التى لم يستطع العمل أن يقطعها تماماً . تلك الخيوط التى تجذبه بيأس إلى الوراء .

ذلك لأنه إذا كانت قواعد الماضى تستخدم فى قياس الحاضر فإنها تستخدم أيضاً فى بنائه . إن الكاتب نفسه ، بالرغم من إرادته فى الاستقلال ، يعيش موقفاً داخل حضارة عقلية وأدب لا يمكن لهما إلا أن ينتميا للماضى ومن المستحيل عليه أن يفلت بين يوم وليلة من هذا التراث الذى ينبع هو منه . بل فى بعض الأحيان يجد المؤلف أن العناصر التى يحاربها ويركز عليها اهتمامه قد نمت ، على العكس مما كان يتوقع ، فى العمل الذى ظن أنه قد سدد لها فيه الضربة القاضية . وبالطبع يتنفس الجميع الصعداء و يهنئونه لتنمية هذه العناصر بهذا الحماس .

وعلى ذلك فإن أكثر من سيصادف المتاعب فى الخروج من آثار الماضى هم المتخصصون أنفسهم (كتاب الرواية ونقادها وقراؤها المواظبون) .

إن أقل الناس خضوعاً وارتباطاً بالظروف لا يستطيع رؤية العالم الذى يحيطه بعيون حرة . ولنحدد هنا أننا لا نعنى الاهتمام الساذج بالموضوعية . ذلك الذى يثير سخرية محللى الروح (الذاتية) . إن الموضوعية بالمعنى الجارى للكلمة ، أى

اللاذاتية الكلية للنظر « وهم » ، ذلك واضح جداً . ولكن الحرية هى التى يجب أن تكون ممكنة ، ذلك أقل القليل ولكنه مع ذلك غير ممكن أيضاً . إن كل لحظة تأتى بخيوط من الثقافة (علم نفس – أخلاق – ميتافيزيقا – إلخ) وتضيفها إلى الأشياء وتعطى لها مظهراً أقل غرابة وأكثر ألفة ووضوحاً . بل إن الخداع يكون كاملا فى بعض الأحيان : إن حركة ما ، أى حركة ، تنمحى من نفوسنا دائماً لتخلى المكان لانفعالات يفترض أنها السبب فى وجود هذه الحركة ، وعلى سبيل المثال : إننا نسلم أن تلك الطبيعة قاسية أو هادئة دون أن نستطيع أن نذكر سطراً واحداً عنها أو عن أى عنصر من عناصرها . وحتى إذا قلنا ساعتها : « هذا أدب » فإننا لا نحاول أن نثق فقد اعتدنا أن يعمل هذا الأدب (وكلمة أدب الآن تستخدم للتقبيح) كجدار مزود بقطع زجاجية مختلفة الألوان يفكك مجالنا البصرى و يحوله إلى مربعات صغيرة يمكن هضمها .

وإذا قاوم شىء ذلك النظام المنهجي ، أو إذا استطاع أحد عناصر العالم أن يحطم الزجاج دون أن يجد مكاناً له فى جدار التحليل هذا فإن تحت أيدينا صندوقاً متواضعاً اسمه اللامعقول يستطيع أن يحوى تلك الفضلة التى تزحم المكان .

الحقيقة أن العالم لا هو عبث ولا ذو دلالة . إنه ببساطة « موجود »

وعلى أى حال فإن وجوده هو أكثر شىء يتميز به . إن هذه الحقيقة تصفعنا فجأة بقوة لا نستطيع حيالها شيئاً . إن ذلك البناء الجميل يتداعى فجأة ؛ فعندما نفتح أعيننا مصادفة نعانى مرة أخرى من صدمة تلك الحقيقة العنيدة التى نتصنع أننا قد وصلنا إلى نهايتها : إن الأشياء «كائنة هنا » حولنا تتحدى عواء الصفات التى تجعل من الأشياء شخصيات أليفة ذات أرواح . فسطح الشىء واضح ناعم سليم لا بريق خادع فيه ولا شفافية . إن أدبنا برقته لم ينجح حتى الآن فى أن يكسر ولو جزءاً صغيراً من حافة هذا الشىء أو أن يلين أقل منحنى فيه .

إن مئات الروايات التى مثلت للسينما والتى تزحم شاشاتنا تتيح لنا فرصة أن نعيش إرادياً هذه التجربة المثيرة للفضول . فالسينما ، وهى أيضاً وريثة تقليد

الطبيعة والتحليل النفسى ، لاتهدف فى معظم الأحيان إلا لنقل قصة إلى صور : إن السينما تهدف إلى أن تفرض على القارئ المعنى الذى تعلق جمل الكتاب عليه للقارئ ، وذلك عن طريق ترجمة بعض المشاهد المختارة بعناية . ولكن يحدث دائماً أن تنتزعنا الرواية السينمائية من هدوئنا الداخلى لتدفع بنا نحو هذا العالم الذى تمنحه لنا بقسوة شديدة ، قسوة لا نجدها فى النص المكتوب سواء كان رواية أم سيناريو .

وكل منا يستطيع أن يلمح طبيعة التغيير الذى حدث . فى الرواية الأصلية كانت الأشياء والحركات التى تستخدم كقوالب للعقدة مختفية تماماً تاركة مكانها للمعانى . فالكرسى غير المحتل مثلا لم يكن إلا تعبيراً عن التغيب أو الانتظار واليد التى تربت على الكتف لم تكن إلا علامة استلطاف . وقضبان النافذة لم تكن إلا استحالة الخروج . ولكن ها نحن الآن نري الكرسى وحركة اليد وشكل القضبان : إن معانيها واضحة ، ولكنها (هذه المعانى) تتحول إلى معطية فائضة بدلا من أن تستحوذ على اهتمامنا . بل زائدة عن اللزوم ذلك أن الذى يمسنا الآن ويظل باقياً فى ذاكرتنا ويبدو جوهرياً وغير قابل لإرجاعه إلى خبرات ذهنية غامضة هو الحركات نفسها والأشياء نفسها والانتقال نفسه وكل ما استطاعت الصورة أن تبرز واقعيته دون قصد .

وقد يبدو غريباً أن تذهلنا جزئيات الواقع غير المصقولة التى لا تستطيع السينما إلاأن تبرزها لنا دون قصد ، بينما تلعب هذه الجزئيات أدواراً مماثلة فى الحياة ولكنها لا تكفى لانتزاع اهتمامنا . والحقيقة أن كل شىء يجرى على الشاشة كما لو كانت المصطلحات السينمائية (كالبعدين والأبيض والأسود والكادرات وفروقات المسافة بين شىء وآخر فى اللقطة الواحدة) تساهم فى تحريرنا من مفاهيمنا الخاصة بنا وحدنا . إن المظهر غير العادى بعض الشىء لهذا العالم المصور يكشف لنا فى نفس الوقت عن الطابع غير العادى الذى يتسم به العالم الذى يحيطنا : نقول غير العادى، هو أيضاً ، من حيث رفضه للامتثال لنظامنا ولعادات إدراكنا للأشياء .

ينبغى أن نحاول بناء عالم أكثر صلابة ومباشرة بدلا من عالم الدلالات (الخلقية والاجتماعية والوظيفية) . ولتفرض الأشياء والحركات التعبيرية نفسها بطريقة الحضور أولا ، وليستمر هذا الحضور بعد ذلك فى احتلال الصدارة وليكن هذا الحضور فوق أى فكرة أو نظرية توضيحية تحاول حبس هذه الأشياء والإشارات داخل منهج قد يرجعها للعاطفة أو الاجتماع أو فرويد أو الميتافيزيقا أو غير ذلك .

ستصبح الأشياء والإشارات ، فى التركيبات الروائية القادمة هنا قبل أن تكون شيئاً ما . وستصبر هنا بعد ذلك أيضاً ، قوية ثابتة حاضرة دائماً وكأنها تسخر من دلالاتها . هذه الدلالات التى تحاول عبثاً أن تقصر الأشياء والحركات التعبيرية على دور الأدوات القابلة للضياع ، دور النسيج المؤقت المخجل الذى لا يمكن أن يكون له شكل – بطريقة محددة – إلا إذا منحته له الحقيقة الإنسانية العليا التى عبرت عن نفسها فيه ، لتعتبره بعد ذلك عنصراً ثانوياً مزاحماً يجب إلقاؤه فى غياهب النسيان والظلمات .

إن الأمر على العكس تماماً . فابتداء من الآن ستفقد الأشياء أسرارها بالتدريج . وستتخلى عن سرها المزيف « وجوانيتها » المشكوك فيها ، تلك التى أسماها أحد الكتاب المنشئين بـ « القلب الرومانتيكى للأشياء » .

لن تكون الأشياء انعكاساً غامضاً لروح البطل الغامضة ، لن تكون صورة آلامه أو ظل رغباته ، وإذا حدث واستخدمت الأشياء للحظات كقالب للعواطف الإنسانية فلن يكون ذلك إلا مؤقتاً . إنها لن تقبل استبداد المعانى التى تطلق عليها – إلا فى الظاهر – وكأنها تحتقرها – حتى تثبت إلى أى حد هى غريبة على الإنسان .

أما فيما يخص شخصيات الرواية فسيكون باستطاعتها التمتع بعديد من التفسيرات الممكنة . وسيكون هناك كثير من التعليقات : نفسية ونفسية علاجية وسياسية ودينية ، كل يفسرها حسب اهتماماته . وسنلاحظ عندئذ عدم اكتراث الشخصيات بهذا الثراء الوهمى . وبينما تدفع التفسيرات – التى يفرضها المؤلف –

البطل التقليدى وتحتكره وتحطمه وتقذف به باستمرار إلى عالم آخر غائب غير مادى وغير ثابت سيكون بطل المستقبل ، على العكس ، حاضراً هنا ، وستكون التفسيرات غائبة ومفترضة فى مواجهة حضور البطل ، بل ستبدو عديمة الجدوى ، زائدة عن الحاجة وغير أمينة .

إن الأشياء التى تساعد على اكتشاف الحقيقة فى الرواية البوليسية تعطينا ، على العكس مما كنا نعتقد ، صورة صحيحة عن هذا الموقف : إن العناصر التى يجمعها مفتش البوليس ، كشىء ترك فى مكان الجريمة أو حركة حددتها صورة فوتوغرافية أو جملة سمعها شاهد ، تبدو وكأنها تشير إلى شرح أو توضيح ، تبدو وكأنها لم توجد إلا لتحتل دوراً صغيراً فى مسألة أكبر . وها هى ذى الافتراضات تنبنى : وكيل النيابة يحاول إيجاد علاقة منطقية وضرورية بين الأشياء ، وها نحن نظن أن كل شىء يتجمع فى حزمة عادية بسيطة من الأسباب والنتائج ، ومن المقاصد والمصادفات . . .

ولكن الحكاية تنتفش بطريقة مقلقة ، فالشهود يتناقضون والمتهم يضيف أدلة أخرى تثبت عدم وجوده فى مكان الجريمة ساعة وقوعها ، وعناصر جديدة لم تكن فى الحسبان تظهر فجأة . ويعاد البحث فى الآثار التى سجلت — وضع صحيح لقطعة أثاث أو شكل وتكرار بصمة ما ، أو كلمة مكتوبة فى رسالة — وكلما تقدمنا ازداد إحساسنا بأن ليس هنالك شىء أكثر حقيقة . فهذه العناصر إما أنها تخفى سرًّا أو تكشف عنه ولكن هذه العناصر التى تخدع كل المناهج لا تتمتع إلا بصفة واحدة جدية وجلية هى أنها هنا حاضرة .

لقد حدث نفس الشىء بالنسبة للعالم الذى يحيط بنا ، فقد اعتقدنا أننا وصلنا إلى نهايته بإعطائه معنى . بل إن فن الرواية بالذات كان يبدو كأن لا وظيفة له إلا إعطاء ذلك المعنى . ولكن الحقيقة أن ذلك لم يكن سوى تبسيط وهمى ، ولم يوضح هذا التبسيط العالم كما لم يقربه إلينا ، بل لقد فقد العالم الحياة شيئاً فشيئاً . ولكن ما دامت حقيقة العالم تكمن أولا وقبل كل شىء فى حضوره فالمهم الآن بالنسبة لنا هو أن نبنى أدباً يعمل لتلك الحقيقة حسابها .

وربما بدا كل هذا نظرياً ووهمياً لولم يكن هناك شيء يتغير الآن ، بطريقة كلية ، وحاسمة بلا شك ، فى العلاقات التى نمارسها مع العالم . وإننا لنكاد أن نلمح الإجابة على ذلك السؤال الملىء بالسخرية : « ولماذا الآن؟ » . الحقيقة أن لدينا الآن عنصراً جديداً يفصلنا جذرياً هذه المرة عن بلزاك وجيد ومدام دى لافايت ! هذا العنصر الجديد هو سقوط خرافات « العمق » القديمة .

ومن المعروف أن كل الأدب الروائى كان يستند إلى هذه الخرافات ، وإليها وحدها . وكان دور الكاتب يكمن ، كما هو متفق عليه ، فى الحفر فى الطبيعة وفى تعميقها إلى أن يصل من الطبقات الخاصة إلى الأكثر خصوصية ، وذلك حتى يذيع على الناس نتفة من سر مغلق . كان يهبط إلى هوة العواطف البشرية ليبعث من هناك ، إلى العالم الهادئ فى الظاهر ، عالم السطح ، برسائل انتصاراته التى يصف فيها الأسرار التى رآها ، وكان الانبهار المقدس ، الذى كان يغزو القارئ غزواً ، بعيداً تماماً عن أن يثير فيه القلق أو القرف ، بل كان يطمئنه على قوة سيادته للعالم . نعم ، كانت هناك مهاو عميقة ولكن أمكن سبر أغوارها بفضل علماء الحفر البواسل !!

وفى مثل هذه الظروف لا يجب أن ندهش أن الظاهرة الأدبية الصرف قد انحصرت فى إيجاد الصفة الشاملة الفريدة التى تحاول أن تجمع كل الصفات الداخلية للأشياء والروح الداخلية لها ؛ وهكذا كانت الكلمة فخاً يصنعه الكاتب ليمسك به الكون ليسلمه بعد ذلك للمجتمع .

إن الثورة التى تمت ثورة تاطعة حقاً : إذ ليس فقط صرنا لا نعتبر العالم كشىء من ممتلكاتنا الخاصة منطبق تماماً على احتياجاتنا وضرورياتنا بل لم نعد نؤمن بهذا العمق . فبينما كانت المفاهيم الجوانية للإنسان تشهد فناءها بحلول فكرة « الظرف » محل فكرة الطبيعة كفت واجهة الأشياء عن أن تكون قناعاً للجوهر . لقد كان هذا الإحساس دائماً استهلالا لكل غيبيات الميتافيزيقا .

إذن يجب على كل اللغة الأدبية أن تتغير وهى تتغير فعلا ؛ وأننا نلاحظ من يوم لآخر الاشمئزاز المتزايد الذى تشعر به العقول المدركة أمام الكلمة ذات

الطابع الجوانى أو التشبيهى أو الإيحائى .

ذلك فى الوقت نفسه الذى يحتمل فيه أن الصفة البصرية الوصفية التى تكتفى بقياس كل شىء ووضعه فى مكانه وتحديده وتعريفه تشير إلى طريق صعب لفن روائى جديد .

الفصل الثالث

حول بعض أفكار بالية
١٩٥٧

للنقد التقليدى مفرداته المعروفة : يكفى أن نقرأ بشيء من الانتباه تحليلات هذا النقد . حتى نكتشف بعد قليل شبكة من الكلمات الأساسية التى تكشف جيداً عن المنهجية ، برغم أن هذا النقد التقليدى يدفع عن نفسه دائماً تهمة الإتيان بالأحكام المنهجية على الأدب ويدعى أنه ، على العكس ، يحب هذا العمل أو ذاك دون قيد ولكن بعد الرجوع إلى المعايير «الطبيعية كالقلب وحسن الإدراك إلخ . . » .

ولكننا قد اعتدنا أن نسمع الناس يتكلمون عن « الشخصية » و « الجو » و « الشكل » و « المضمون » و « الرسالة » وعبقرية القصاص « والروائيين الحقيقيين » حتى إنه يلزمنا مجهود شاق للتخلص من نسيج العنكبوت هذا ، وحتى نفهم أن هذا النقد يمثل فكرة معينة عن الرواية (وهى فكرة متكاملة يقبلها كل منا بلا جدال وبالتالى فهى فكرة ميتة) ولا يمثل إطلاقاً هذه الطبيعة المفترضة للرواية التى يريدوننا أن نؤمن بها .

وربما كان الخطر الأعظم كامناً فى تلك الألفاظ الجارية التى تستخدم فى وصف الكتب التى لا تخضع لتلك القواعد المتفق عليها . فمثلا كلمة « الطليعة » برغم طابعها الحيادى كثيراً ما تستخدم للتخلص من كل عمل يخاطر بالإساءة إلى أدب الاستهلاك الكبير ؛ إنها تستخدم تماماً كما يهز المرء كتفيه بلا اكتراث تخلصاً من أى شيء . ما إن يحاول أى كاتب التخلص من الديباجات المستهلكة ليحاول أن يصنع أسلوبه الخاص به حتى تلصق عليه (بطاقة) «الطليعة» .

ومبدئياً فهذه الكلمة تعنى أن المؤلف متقدم قليلا على حقبته وأن عامة

كتاب المستقبل سيستخدمون أسلوبه . ولكن القارئ ، الذى حذرته غمزة عين ، يتصور أنهم عدة شبان مشاكسين يضعون البارود وهم يبتسمون فى خبث تحت الكراسى الأكاديمية دون هدف آخر سوى إثارة الضجيج وإثارة دهشة البورجوازيين . وفى ذلك يكتب السيد هنرى كلوار الجاد جداً : « يريدون أن ينشروا الفرع الذى نجلس عليه » .

والحقيقة أن هذا الفرع الذى يجلس عليه الأكاديميون قد جف من تلقاء نفسه بالفعل البسيط للزمن . وإذن فليست غلطتنا أن هذا الفرع فى طريقه إلى التعفن ثم الوقوع . وقد كان يكفى هؤلاء الذين يتعلقون به فى يأس أن يرفعوا نواظرهم نحو قمة الشجرة حتى يشاهدوا الفروع الجديدة الخضراء القوية الحية التى نمت منذ فترة طويلة . لقد تجاوزت « أوليس » و «القصر» سن الثلاثين . إن « الصخب والعنف» قد ظهرت بالفرنسية منذ عشرين عاماً وهناك الكثير ، غير أن نقادنا كانوا ، حتى لا يروا هذه الفروع ، ينطقون فى كل مرة بكلماتهم السحرية : « الطليعة » «اللارواية » « المعمل » وهذا يعنى : « فلنغمض أعيننا ولنعد إلى القيم المقدسة للتراث الفرنسى » .

الشخصية

لقد حدثونا بما فيه الكفاية عن « الشخصية » . ولكن للأسف يبدو أنهم لم ينتهوا بعد خمسين عاماً من المرض . لقد سجل موت الشخصية أكثر من مرة وقام بهذا أعظم النقاد وأكثرهم جدية ، ومع ذلك لم تستطع أية قوة أن تسقط « الشخصية » من على المنصة التى وضعها القرن التاسع عشر عليها . إنها الآن مومياء ولكنها ما زالت تحتل الصدارة بنفس العظمة — الوهمية — بين القيم التقليدية التى يحترمها النقد التقليدى . بل إن النقد لا يعترف بالروائى « الحقيقى » إلا بهذا . فالروائى الحقيقى هو « ذلك الذى يخلق الشخصيات » .

ولكى يعللوا الأساس الراسخ لوجهة النظر هذه فهم يستخدمون المنطق

المعتاد : «إن بلزاك قد خلف لنا الأب جوريو دوستويفسكى قد أوجد كرامازوف . إذن فكتابة الرواية لا يمكن أن تكون إلا هكذا : أن تضيف وجوهاً حديثة إلى صالة عرض البورتريهات التى يكونها تاريخنا الأدبى .

الشخصية ؟ كلنا نعرف معنى هذا . إن الشخصية ليست أى ضمير ثالث مجهول مجرد . إنها ليست فاعلا بسيطاً لفعل وقع . فالشخصية يجب أن تتمتع باسم علم . بل باسمين إن أمكن : اللقب واسم الأسرة . يجب أن يكون لها أقارب ووراثة . يجب أن تكون لها وظيفة وإذا كانت لها أملاك فهذا طيب جداً ثم أخيراً يجب أن يكون لها « طابع » ووجه يعكس هذا الطابع وماض قد شكل هذا الطابع وذاك الوجه . إن طابعها يملى عليها الحدث الذى تؤديه والطابع أيضاً يجب أن يجعلها تتصرف بطريقة محددة فى كل ما يقع من أحداث .

إن طابع الشخصية يسمح للقارئ بالحكم عليها وبأن يحبها أو يمقتها . وبفضل هذا الطابع ستسلم الشخصية اسمها فى المستقبل إلى نمط إنسانى وكأن هذا النمط الإنسانى كان ينتظر أن ينتهى المؤلف من تعميده له .

ذلك أنه من الضرورى للشخصية أن تكون فريدة وأن ترتفع إلى درجة النمطية فى وقت واحد ! من الضرورى للشخصية أن تتميز بصفات خاصة حتى تظل منفردة لا يمكن إحلال شيء آخر محلها وأن تتمتع فى نفس الوقت بالعمومية حتى تصبح كونية . ولكى يكون هناك بعض التنوع ، حتى يحس المؤلف بشيء من الحرية فله أن يختار بعض الأحيان بطلا يبدو وكأنه يحطم إحدى هذه القواعد المتفق عليها : كأن يكون طفلا لقيطاً أو عاطلا أو مجنوناً أو إنساناً ذا طابع غير محدد يثير دهشة صغيرة هنا ودهشة أخرى هناك . ولكن على ألا يبالغ المؤلف فى خوض هذا الطريق : فهو طريق الضياع ، الطريق الذى يؤدى مباشرة إلى الرواية الحديثة .

والحقيقة أن ليس هناك أى عمل من الأعمال المعاصرة يتفق والقواعد النقدية الثابتة الخاصة بهذه النقطة . وعلى سبيل المثال كم من القراء يتذكرون اسم الشخص الذى يقص فى رواية « القرف » أو فى « الغريب » ؟ أهناك ، فى هذين

الكتابين ، أنماط إنسانية ؟ أليس من العبث المجنون أن نعتبر هذين الكتابين دراسات شخصيات ؟ ورواية « رحلة في نهاية الليل » أهي تصف شخصية ؟ أيمكن أن نصدق أن هذه الروايات الثلاث قد كتبت بالضمير الأول بالصدفة البحتة ؟ إن بيكيت في عمل واحد قد غير اسم وشكل نفس البطل . وفوكنر يسمى عن عمد شخصين مختلفين بنفس الاسم . أما فيما يخص « ك » رواية « القصر » فإن كافكا يكتفى بذكر حرف واحد ، فهو بلا أسرة وبلا وجه ولا يمتلك شيئاً . وربما لم يكن متشرداً على الإطلاق .

ويمكننا أن نحدد أمثلة كثيرة . الحقيقة أن خالقى الشخصيات ، بالمعنى التقليدى للكلمة ، لم يعد باستطاعتهم أن يقدموا لنا سوى أشباح هم أنفسهم قد كفوا عن الإيمان بها . إن رواية الشخصيات الآن أصبحت ملكاً للماضى . فقد كانت من الصفات التى تميز حقبة معينة : أعنى الحقبة التى وصل فيها الفرد إلى قمة مجده .

وربما لم يكن ما يحدث الآن تقدماً . ولكن من المؤكد أن الحقبة الحالية هى حقبة الشخص المرقم numero matricule إذ لم يعد مصير العالم ، على الأقل بالنسبة لنا ، مرتبطاً بصعود أو سقوط عدة رجال أو عدة أسر . إن العالم لم يعد ملكاً خاصاً ، موروثاً أو مباعاً ، لم يعد تلك الغنيمة التى كان الكثيرون يهتمون بامتلاكها ، وليس بمعرفتها . لقد كان « الاسم » مهماً جداً فى زمن البرجوازية البلزاكية . كان « الطابع » مهماً جداً فقد كان سلاحاً يبارز به وأملاً فى النجاح والتمرين على السيادة والغلبة . كان مهماً أن يكون للمرء وجه فى هذا الكون الذى كانت الشخصية تمثل فيه وسيلة وغاية كل بحث .

أما اليوم فعالمنا أقل ثقة فى نفسه وربما أكثر تواضعاً ما دام قد تخلى عن فكرة القوة العظمى للشخص ولكنه أكثر طموحاً ما دام يبحث عما بعد ذلك . إن العبادة المفرطة « للإنسانى » قد تخلت عن مكانها لحالة شعور وإدراك شاملة وأقل تمركزاً فى الذات .

والرواية اليوم تبدو آيلة للسقوط فقد تخلى عنها سندها الكبير . البطل :

فإذا لم تتماسك من جديد فذلك لأن حياتها كانت مرتبطة بحياة مجتمع انتهى تماماً الآن . أما إذا استطاعت أن تتماسك فإن هناك طريقاً جديداً لها يعدها باكتشافات جديدة .

الحكاية

الرواية فيما يرى معظم الهواة — والنقاد أيضاً — عبارة عن حكاية قبل كل شيء ، والروائي الحقيقي هو ذلك الذي يعرف كيف « يقص حكاية » . إن سعادة قص الحكاية التي تدفع المؤلف من البداية إلى نهاية العمل ترتبط وثيقاً بموهبته ككاتب .

واختراع الأحداث وتطوراتها المشوقة والمؤثرة والدرامية هو الذي يشكل فرحه بما يعمل وعلة وجوده .

وبالإضافة إلى هذا فإن نقد رواية ما يؤدى بالضرورة إلى الرجوع للحكاية باستفاضة أو باختصار بحسب ما تحت يد الناقد من عمودين فى الصفحة أو ستة أعمدة مع التركيز على الأجزاء المهمة من العمل كمشاكل وحلول العقدة . أما الحكم على الكتاب فإنه يكمن أساساً فى تقييم وضوح هذه العقدة وتطور أحداثها وتوازنها واللهفة والمفاجآت التي تيسرها تلك العقدة للقارئ اللاهث الأنفاس . أما الغلطات الرئيسية فى الكتاب فهى أن يكون هناك ثغرة فى الحكاية أو حكاية ثانوية غير معالجة بفن أو انقطاع فى الإثارة أو قفزات مفاجئة . وأما صفاتها الطيبة فهى الحيوية والصدق .

أما الأسلوب فليس مهماً . وإذا عن للناقد أن يهتم بتلك النقطة فسيمتدح المؤلف على أنه استطاع أن يعبر عن نفسه فى لغة سليمة وبطريقة طيبة متنوعة مثيرة للخيال . وعلى هذا الأساس يصبح الأسلوب مجرد أداة أو طريقة ، ذلك أن جوهر الرواية وسبب وجودها هو ما يكمن داخلها ، هو ما يقصه المؤلف فقط .

ومع ذلك — فكل القراء ابتداء من الجادين (أى الذين يتفقون معنا فى أن

الأدب لا يجب أن يكون مجرد تسلية) حتى محبى أسوأ البلاهات العاطفية أو البوليسية أو السياحية ، قد اعتادوا على ضرورة تمييز الحكاية بصفة خاصة غريبة ؛ إذ لا يكفى القارئ أن تكون الرواية مسلية أو خارقة أو آسرة ، بل يجب على المؤلف أن ينجح فى إقناع القارئ بأن تلك المغامرات التى يحدثه عنها قد حدثت حقيقة لأشخاص حقيقيين وأنه ، أى المؤلف ، لا يفعل شيئاً سوى أن يقص عليه أو ينقل إليه أحداثاً قد شاهدها . كل ذلك حتى يكون للرواية ثقل الحقيقة الإنسانية . هناك اتفاق تلقائى يتم بين القارئ والمؤلف : فالمؤلف يتصنع الاعتقاد فيما يقص والقارئ يتصنع أنه يعتقد فيما يقص عليه وينسى تماماً أن كل ما يقرأ هو مجرد اختلاق بل يصطنع الإحساس بأن الكتاب الذى بين يديه هو وثيقة حقيقية أو ترجمة لحياة إنسان ما ، بالاختصار هو يعتقد أنها قصة قد عيشت فعلا . إذن فأن تقص جيداً يعنى أن تجعل مؤلفك يشابه ما يكتب فى الإحصائيات المصنعة التى اعتاد الناس على الاعتقاد التام بأنها حقيقية . وعلى هذا فمهما كانت فجائية الأحداث والمواقف والقفزات العرضية ، يجب على الحكاية أن تنساب دون تصادم وكأنها تُسير نفسها ؛ تدفعها تلك القوة الداخلية التى لا تقهر والتى تستحوذ على الإعجاب مرة واحدة .

إن أقل تردد ينتاب القارئ ، وأقل غرابة (كأن يكون هناك عناصر متناقضة أو غير مترابطة جيداً) كفيل بإيقاف هذا السيل الروائى الذى يجرف القارئ ويجعله يتوقف فجأة ويسأل نفسه عما إذا كان هذا الروائى قد « سرح » به ، وكأنه يهدد بالرجوع إلى الشهود العيان الذين سيكفونه على الأقل مشقة السؤال عن مدى صحة هذه الأشياء . إذن فالتسلية فقط لا تكفى بل يجب الإقناع أيضاً .

وفى النهاية إذا ما أراد الكاتب أن يكون الوهم كاملا فيجب عليه أن يكون عارفاً بأمور أكثر من تلك التى قصها على القارئ . إن فكرة « شريحة الحياة » تشهد جيداً باتساع معرفة المؤلف بالأحداث التى يفترض أنها وقعت قبل وبعد ما يقصه علينا . بل يجب عليه أن يشعرنا ، من خلال الفترة الزمنية التى يتحدث

عنها ، بأنه لا يقدم فى كتابه سوى الرئيسيات ولكنه يستطيع ، إذا ما طالبه القارئ ، بأن يقص عليه أكثر . . بمعنى آخر إن المادة الروائية التى تشبه الواقع ، يجب أن تبدو غير قابلة للنفاد .

يجب على القصة أن تبدو طبيعية حقيقية تلقائية ، وبالاختصار دون حدود . ولكن للأسف حتى وإن اتفقنا على أنه ما زال هناك شىء طبيعى فى علاقات الإنسان بالعالم فإنه من الثابت أن الكتابة ، كأى شىء فنى ، على العكس تدخل وتصنع .

والحقيقة أن قوة الروائى تكمن فى أنه يخترع ، وأنه يخترع بحرية دون تقيد بنموذج أو مثل ، وذلك ما يميز الرواية الحديثة ؛ فهى تؤكد، عن إرادة ، هذا الطابع إلى درجة أن الاختراع والخيال قد صارا موضوع الكتاب .

ولا شك أن مثل هذا التطور لا يشكل إلا أحد مظاهر التغير العام للعلاقات التى يمارسها الإنسان مع العالم الذى يعيش فيه . إن القصة حسب فهم نقادنا الأكاديميين لها — وبالتالى كثير من القراء بالتبعية — تمثل نظاماً . وهذا النظام الذى يمكن أن يوصف بالطبيعية يرتبط ارتباطاً تامًّا بمنهج عقلانى منظم ارتبط ازدهاره باستيلاء الطبقة البورجوازية على السلطة . ففى بداية النصف الأول من القرن التاسع عشر الذى شهد — بظهور الكوميديا الإنسانية — ازدهار شكل قصصى معين (ونحن نفهم جيداً كيف ظل حتى الآن بالنسبة للكثيرين الجنة المفقودة للرواية) نقول . . . فى نفس هذا الوقت لاقت بعض المعتقدات الهامة رواجاً طيباً ونعنى على وجه الخصوص الإيمان بمنطق سليم وكونى للأشياء .

كانت كل العناصر التكنيكية للرواية — كالاستخدام الجارى للماضى القصير ، والضمير [الثالث والموافقة التامة على الانسياب التاريخى للحدث والعقد الخطية والمنحنيات المنتظمة للعواطف واتجاه كل حادثة نحو نهاية ما إلخ إلخ — كل هذه العناصر كانت تهدف إلى فرض صورة لعالم مستقر ، عالم واضح مستمر معروف تماماً ثابت المعنى فى كل الظروف . ولما لم يكن فهم العالم قد

وضع على مستوى البحث فإن الرواية لم تكن تثير أى مشكلة . كان مسموحاً للكتابة الروائية أن تكون براء من أى مشكلة .

ولكن ما إن يأتى فلوبير حتى يتأرجح كل شيء . وبعد مائة سنة من فلوبير صار هذا المنهج مجرد ذكرى . وهم يريدون الآن بكل قواهم أن يعيدوا الرواية إلى هذه الذكرى ، هذا المنهج الميت . ومع ذلك فيكفى فقط أن نقرأ روايات بداية القرن العشرين الكبيرة حتى ندرك أنه إذا كان عدم الاهتمام بالعقدة الروائية قد صار أكثر وضوحاً فى السنوات الأخيرة فإنها ، أى العقدة الروائية ، قد كفت منذ زمن طويل عن أن تكون درع الرواية وسلاحها الأوحد . إن مقتضيات الحدوتة قد صارت بلا أدنى شك أقل سلطاناً على بروست منها على فلوبير وعلى فوكنر منها على بروست وعلى بيكيت منها على فوكنر، فهناك شيء آخر أكثر أهمية . أما أن يقص المؤلف فقد أصبح ذلك مستحيلا .

ومع ذلك يخطئ من يدعى أن لا شيء يحدث فى الروايات الحديثة . وكما أنه من الضرورى ألا ننتهى إلى فكرة اختفاء الإنسان من الرواية الحديثة بحجة أن البطل التقليدى قد اختفى ، لا يجب أيضاً أن نخلط بين البحث عن بناءات جديدة للرواية والمحاولات الساذجة لمحو الحدث والعاطفة والمغامرة . إن كتب بروست وفوكنر فى الحقيقة مكتظة بالحكايات . ولكنها ، عند الأول ، تتحلل لتتكون من جديد من أجل إيجاد بناء عقلى للزمن ، أما عند فوكنر فإن تطور الموضوعات وتداعياتها العديدة يقلب كل تتابع زمنى لها إلى درجة أن تبدو وكأنها تردم وتغرق ما كشفته الرواية بل إن أعمال بيكيت نفسه لا تفتقد للأحداث ولكنها لا تكف عن وضع نفسها محل الجدل والشك وعن تدمير نفسها لدرجة أن نفس الجملة يمكن أن تحتوى على التأكيد والنفى . عموماً ليست الحكاية هى التى تنقص الرواية وإنما تفتقد فقط إلى طابع الثبات والهدوء والبراءة .

وإذا سمح لى أن أذكر أعمالى بعد هؤلاء الرواد الكبار فإننى أشير إليكم بأن كلا من « المحاروات » و « البصاص » تحتوى على عقدة « وحدث » يمكن تمييزهما بسهولة ، هذا ، بالإضافة إلى العناصر التى تعتبر عموماً درامية . وإذا

كانت هذه العناصر قد بدت للقارئ معطلة جامدة أفليس ذلك لأن حركة الأسلوب فيها أكثر أهمية من حركة العواطف والجرائم ؟ وإننى لأتخيل بسهولة أنه فى بحر بضع عشرة سنة — وربما قبل ذلك — عندما يهضم هذا الأسلوب ويتجه نحو الأكاديمية ويمر بدوره فى سكون ، وعندما تصبح المشكلة بالنسبة للروائيين الشبان هو عمل شىء آخر ، أقول : ساعتها سيجد النقاد مرة أخرى أن لا شىء يحدث فى كتب هؤلاء الروائيين الشبان وعندئذ سيلومونهم على افتقادهم للخيال . وسيشيرون إلى أعمالنا كنماذج لما يجب أن يكون قائلين : « انظروا كيف كانوا يخترعون الحكايات منذ خمسين عاماً ؟ » .

الالتزام

ما دامت الرواية من أجل التسلية قد صارت تافهة والكتابة من أجل أن يصدق القراء قد صارت مسألة مشكوكاً فيها فإن الروائى يفكر فى طريق آخر : وهو أن يقص ليعلم . لقد سئم الروائى سماع الناس وكل منهم يعلن بتعال أنه لم يعد يقرأ روايات : « لقد تعديت هذه السن كما أن ذلك لا يصلح إلا للنساء (اللائى لا عمل لهن) إنى أفضل الواقع . . . » إلى غير ذلك من البلاهات . لهذا فإن الروائى يرى ضرورياً أن يخوض طريق الرواية التعليمية . فهنا على الأقل يأمل المؤلف أن يجد مرة ثانية الميزة المفقودة وهى أن الواقع متشعب جداً غامض جداً حتى يستطيع أن يخرج منه بدرس ما . وإذا حاولت الرواية أن تثبت شيئاً ما (كأن تحاول إثبات بؤس الإنسان بلا الله أو أن تشرح قلب الأنثى أو أن تولد الشعور الطبقى) فيجب عليها أولا أن تستعيد حقوقها ، فهنا فقط ستكون أكثر إقناعاً .

ولكن الحكاية للأسف لا تقنع أحداً . لأن العنصر الخيالى ، عندما يصبح محلا للريبة والشك يخاطر بنقل هذه الريبة إلى كل ما تدعو له الرواية من دين أو أخلاقيات اشتراكية أو تحليل نفسى . وعند ذلك يجدر بمن يدرس هذه

الأمور أن يقرأ المقالات والأبحاث حيث لا ريبة ولا شك . إن الأدب ، بهذا العيب ، يدخل مرة أخرى فى قائمة السفاسف . أما رواية القضايا ، الرواية الهادفة ، فقد تحولت هى الأخرى إلى نوع شنع عليه الجميع . ولقد رأينا منذ سنوات كيف ظهر هذا النوع فى صفوف اليسار بثياب جديدة هى ثياب « الالتزام » وكيف ظهر فى الشرق بألوان أكثر سذاجة وبرداء « الواقعية الاشتراكية » .

ولا شك أن فكرة إمكان ارتباط التجدد الفنى بالثورة السياسية الاقتصادية فكرة من تلك التى تبدو طبيعية جداً للعقل . فبالإضافة إلى أنها تغرى العاطفة منذ الوهلة الأولى فإنها تبدو وكأنها تجد فى الوضوح المنطقى سنداً قوياً لها . ومع ذلك فالمشاكل التى يثيرها هذا الارتباط خطيرة حقاً وعويصة تتطلب حلولا عاجلة . ولكن ربما كانت هذه الحلول مستحيلة .

إن العلاقة تبدو بسيطة فى البداية . إذ أن الأشكال الفنية التى توالت فى تواريخ الشعوب تبدو لنا وكأنها مرتبطة بهذا النوع من المجتمع أو ذاك أو بازدهار طبقة معينة أو بتسلط ضغط معين أو بنمو حرية ما . فى فرنسا مثلا لا يمكن أن ننكر العلاقة الوثيقة بين المأساة الراسينية وازدهار أرستقراطية البلاط ، كما لا يمكن إنكار العلاقة بين الرواية البلزاكية وانتصار البرجوازية . . . إلخ .

ومن ناحية أخرى فلما كنا نوافق تماماً ، حتى المحافظين منا ، على أن كبار الكتاب أو المصورين المعاصرين ينتمون فى كثير من الأحيان إلى الأحزاب التقدمية(١) . فإن الكثيرين منا ينقادون إلى تخيل هذه الصور الشاعرية . . صورة الفن والثورة يتقدمان وقد وضع كل منهما يده فى يد الآخر ، يحاربان من أجل نفس القضية ويمران بنفس المصاعب . يواجهان نفس الأخطار ويحرزان شيئاً فشيئاً نفس الانتصارات وفى النهاية يصلان إلى نفس القمة .

وآسفاً ، فما إن ننتقل إلى الميدان العملى حتى تفسد الأشياء . وأقل ما يمكن أن يقال اليوم هو أن معطيات المشكلة ليست بهذه السهولة . . كل منا يعرف

(١) أو على الأقل انتموا إليها أيام شوامخ أعمالهم .

المهازل والمآسى التى أثارت وتثير الاضطراب منذ خمسين عاماً بسبب المحاولات التى بذلت لتحقيق هذا الزواج العظيم الذي كان ينظر إليه على أنه زواج حب ومصلحة فى وقت واحد . كيف يمكن أن ننسى حركات الخضوع والرفض المتوالية والمعارك الضخمة وقرارات الحرمان وأحكام السجن والانتحار ؟ كيف لا يمكن أن نرى ما آل إليه التصوير ، ونكتفى بذكر التصوير ، فى البلاد التى انتصرت فيها الثورة ؟ كيف لا نبتسم فى مواجهة الاتهام بالانحلال والافتقار إلى الجدية والتمسك بالشكليات . تلك الاتهامات التى كان يلقى بها جزافاً أكثر الثوريين تحمساً فى مواجهة كل ما يهمنا فى الفن المعاصر . كيف لا نخاف أن نجد أنفسنا يوماً وقد وقعنا فى نفس الشبكة .

ولنقلها بصراحة : من السهل جداً أن ننحى باللائمة على القواد السيئين والروتين البيروقراطى وجهل ستالين وبلاهة الحزب الشيوعى الفرنسى . إننا نعرف بالتجربة أن الدفاع عن قضية الفن أمام أى رجل سياسى أو أى نظام تقدمى مسألة غاية فى الدقة . ولنعترف بصراحة أيضاً : إن الثورة الاشتراكية لا تثق فى الفن الثورى وفوق ذلك فليس واضحاً تماماً أنها مخطئة .

والحقيقة أن المسألة من وجهة نظر الثورة هى أن كل شىء يجب أن يتسابق نحو الهدف النهائى أى تحرير البروليتاريا . كل شىء بما فى ذلك الأدب والتصوير . . . إلخ ، ولكن الأمر على العكس من ذلك تماماً بالنسبة للفنان . فبالرغم من معتقداته السياسية ونيته الطيبة كمجاهد فإن الفن عنده لا يمكن أن ينحدر إلى درجة أن يصبح وسيلة لخدمة قضية أخرى غير قضيته مهما كانت هذه القضية عادلة أو مجيدة . فالفنان لا يضع شيئاً فوق عمله ثم هو يدرك تماماً أنه لا يستطيع أن يخلق إلا من أجل لا شىء . إن أقل توجيه خارجى يصيبه بالشلل وأقل انشغال بالتعليم أو على الأقل بالتوضيح يمثل له ضيقاً لا يطاق ، ومهما يكن ارتباطه بالحزب أو بالأفكار التقدمية فإن لحظة الخلق لا يمكن أن تقوده إلا إلى مشاكل فنه فقط .

وحتى إن بدا أن الفن والمجتمع يعانيان من أزمات واحدة بعد أن مرا

بازدهارات متشابهة فإنه يبقى واضحاً لدينا أن المشاكل التى يثيرها كل منهما لا يمكن أن تحل بطريقة واحدة . ولا شك أن علماء الاجتماع سيكتشفون فيما بعد أوجه شبه بين حلول مشاكل كل منهما . أما نحن الذين نعيش الأزمة فيجب أن نعترف بأمانة ووضوح أنها ليست معركة واحدة ، وأن هنالك تناقضاً مباشراً بين وجهتى النظر فى أيامنا هذه كما فى كل العصور . إذن . . . إما أن يكون الفن لا شىء وفى هذه الحالة يمكن للأدب والتصوير والنحت والموسيقى أن يدخلوا فى خدمة القضية الثورية ، وبالتالى تصبح كل هذه الفنون وسائل متشابهة للجيوش المجهزة آليًّا والآلات الميكانيكية والمحاريث الزراعية وما يهم ساعتها هو فعاليتها المباشرة والسريعة .

وإما أن يستمر الفن فى الوجود على اعتبار أنه فن فقط . وفى هذه الحالة يصبح الفن، بالنسبة للفنان على الأقل، أهم شىء فى العالم وهنا يصبح الفنان فى مواجهة النشاط السياسى فى حالة انكماش ، عديم الفائدة بل بصراحة رجعى مناهض للنظام القائم ، ومع ذلك فنحن نعرف أن هذا الفن ، عديم الفائدة عن إرادة ، هو وحده فقط سيجد مكانه ، فى تواريخ الشعوب ، بين النقابات العمالية والمتاريس .

إن هذه الطريقة السخية (والطوباوية أيضاً) فى الكلام عن رواية أو لوحة أو تمثال كما لو كان لهذه الأشياء نفس ثقل وأهمية أشياء أخرى فى الحياة اليومية كإضراب أو مؤامرة أو صرخة ضحية تعلن عن قتلتها ، نقول إن هذه الطريقة تضر بالفن والثورة فى الوقت نفسه . وقد ارتكب فى السنوات الأخيرة خلط كثير من هذا النوع باسم الواقعية الاشتراكية . إن الفقر الفنى المدقع للأعمال التى تعلن عن هذه المبادئ ليس وليد الصدفة : فالفكرة نفسها القائلة بالعمل الخلاق « من أجل » التعبير عن مضمون اجتماعى أو سياسى أو اقتصادى أو خلقى إلخ هى أساس الأكذوبة .

إن ما يلزمنا الآن هو أن نكف عن النظر بجدية إلى اتهامات الافتقاد إلى الأسس ، وأن نكف عن الخوف من « الفن للفن » كما لو كان أسوأ الشرور ،

وأن ترفض الخضوع لهذا الجهاز الإرهابي الذى يشهر فى وجوهنا ما إن نتكلم عن شىء آخر غير صراع الطبقات أو حرب التحرير .

قبل التجربة لم يكن هناك شىء يستوجب الرفض أو الإدانة فى النظرية السوفييتية المعروفة باسم الواقعية الاشتراكية . فقد كانت تهدف إلى الرد على تراكم الفلسفة المزيفة التى انتهت بغزو كل الميادين ابتداء من الشعر حتى الرواية . لقد كان بإمكان الواقعية الاشتراكية أن تأتى بتأثير صحى طيب فقد وقفت فى وجه الرموز الميتافيزيقية وحاربت العوالم الخلفية المجردة التى تفرضها هذه الرموز بنفس القوة التى حاربت بها العاطفية الغامضة فى أهواء الروح .

لقد انعدم هنا سلطان الأيديولوجيات الخادعة والخرافات . ذلك أن الأدب كان يعرض ببساطة موقف الإنسان والكون الذى يصارع . وقد حدث أيضاً أن اختفت القيم البرجوازية الدنيا فى نفس الوقت الذى اختفت فيه الاستنجادات السحرية والدينية والفلسفية بكل الغيبيات الروحية لعالمنا المرئى . أما موضوعات اليأس واللامعقول التى تحولت إلى بدعة شائعة فقد أعلن أنها تبريرات ركيكة . وهكذا لم يخش إيليا اهرنبرج أن يكتب غداة الحرب : « القلق رزيلة برجوازية. أما نحن فإننا نعيد بناء أنفسنا » .

وأمام مبادئ كهذه كان من حقنا أن نأمل فى أن ينتشل الإنسان والأشياء من رومانتيكيتهما التقليدية على حد قول لوكاك وفى أن يصبح الإنسان والأشياء ما هم فعلا . وأن لا يكون الواقع مبنيًّا دائماً فى مكان آخر وإنما هنا والآن وبلا غموض . كان كل شىء يشير إلى أن العالم سيكف عن أن يجد علته فى معنى خفى أيًّا كان ، وأن وجوده لن يكمن إلا فى حضوره الملموس ، الصلب ، المادى ، وأنه لن يوجد شىء فيما وراء ما نرى (أى عبر ما ندركه بحواسنا) .

وللنظر الآن فى النتيجة . ما الذى تقدمه لنا الواقعية الاشتراكية ؟ فى هذه المرة أيضاً تظل الأشياء كما هى : الأخيار أخياراً والأشرار أشراراً . وإذا شئنا الدقة فإن الرغبة فى التوضيح التى يضعونها فى الأدب لا تتصل إطلاقاً بما نلاحظه فى العالم . إذن فما التقدم الذى أحرزناه إذا كنا — بمحاولتنا للهرب من ثنائية

الظاهريات والباطنيات — قد وقعنا فى مانويه manichéisme الخير والشر .

بل هناك ما هو أخطر : فبالرغم من أننا نواجه فى بعض الروايات الأقل سذاجة شخصيات حقيقية وعالماً معقداً يتمتع بوجود محسوس إلا أننا ندرك سريعاً ، برغم كل شىء ، أن هذا العالم وهؤلاء الرجال قد خلقوا بهدف تفسير ما . إن كتاب هذا النوع أنفسهم لا يخفون هذا : فالمهم بالنسبة لهم هو أن يصوروا قبل كل شىء وبأكثر دقة ممكنة سلوكاً ما ، تاريخيًّا واقتصاديًّا واجتماعيًّا وسياسيًّا .

هذا مع أن الحقائق الاقتصادية ، والنظرية الماركسية عن فائض القيمة والاستغلال تُعتبر من وجهة نظر الأدب ثانويات . وإذا كان على الروايات التقدمية ألا يكون لها وجود إلا فى ضوء هذه الشروح الوظيفية للعالم المرئى ، هذه الشروح المعدة من قبل ، المدروسة والمعترف بها ، فإننا لا نعرف ما الذى ستؤول إليه إمكانية الاكتشاف والاختراع فى العمل الروائى . ومرة أخرى . لن يعبر هذا العمل إلا عن طريقة جديدة فى رفض أكثر صفات العالم وضوحاً : أى وجوده . إن الدلالة التى نعطيها ، مهما كانت ، لا تستطيع إلا أن تكون شيئاً زائداً فى مواجهة حضور الأشياء . وإذا كانت هناك نظرية معينة عن الوظيفة الاجتماعية لهذه الأشياء فإنها ، إذا كمنت وراء الوصف ، لا يمكن إلا أن تشوه رسم هذه الأشياء وتزوره تماماً مثلما فعلت النظريات السيكولوجية والخلقية القديمة أو مثلما فعلت رمزية الصور . . .

والذى يوضح فى النهاية السبب الذى يجعل الواقعية الاشتراكية فى غير احتياج لأى بحث فى الشكل الروائى هو خوفها الشديد من أى تجديد فى صنعة الفن . وإننا لنرى كل يوم أن ما يناسبها تماماً هو أكثر التعبيرات « بورجوازية » .

ولكن عدم الارتياح قد ظهر فى روسيا والجمهوريات الشعبية منذ فترة قليلة . والمسئولون الآن فى طريقهم لأن يدركوا أنهم قد أخطأوا الطريق . وأنه بالرغم من المظاهر فإن الأبحاث المسماة بالمعملية ، التى تجرى على البناء واللغة الروائيين ، ليست عقيمة كما يحاول أن يشكك فيها حزب الثورة حتى وإن كانت

لا تثير الآن إلا اهتمام المتخصصين .

ماذا يتبقى إذن من الالتزام ؟ لقد بشر سارتر ، الذى كان قد رأى خطر هذا الأدب المصلح المهذب للأخلاق، بأدب فاضل يهدف فقط لإيقاظ الشعور السياسى عن طريق إثارة مشاكل مجتمعنا ويحاول أن ينجو من روح الدعاية بإعادة القارئ إلى حريته ولكن التجربة قد شهدت بطوباوية المحاولة : لأن الاهتمام بتوضيح شىء ما (شىء خارج الأدب) يدفع هذا الأخير إلى التراجع والاختفاء .

إذن لنعطى لفكرة الالتزام المعنى الوحيد الذى يمكن أن يهمنا . أى بدلا من أن يكون الالتزام ذا طبيعة سياسية يصبح ، بالنسبة للكاتب ، وعياً تاماً بالمشاكل الحالية للغته الخاصة واقتناع بأهميتها ورغبة فى حل هذه المشاكل من الداخل . فتلك هى فرصة الكاتب الوحيدة فى أن يظل فناناً وبالتالى يستطيع ، بطريق غامض وبعيد ، أن يكون نافعاً فى شىء — بل ربما خدم الثورة .

الشكل والمضمون

هناك شىء لا بد أنه يزعج أتباع الواقعية الاشتراكية . أعنى هذا التشابه التام بين حججهم ولغتهم وقيمهم وحجج ولغة وقيم أكثر النقاد البورجوازيين جموداً . مثلا عندما يهتمون بفصل شكل الرواية عن مضمونها أى عندما يواجهون الأسلوب (أى اختيار الكلمات ووضعها واستخدام الأزمنة والضمائر وبناء الحكاية إلخ) بالحكاية التى تستخدم فى أن تعلمنا بشىء (أى الحوادث وأفعال الشخصيات ودوافع هذه الأحداث والدرس الناتج عنها) .

إن الفارق الوحيد بين الأدب الأكاديمى للغرب والأدب الأكاديمى لدول الشرق هو التعليم . وهو أيضاً لا يختلف كثيراً كما يدعى هؤلاء أو أولئك . وعلى أى حال فالرواية التى تحكى (حسب طريقة نظرتهما المشتركة) تعتبر أهم شىء ، والروائى الطيب هو دائماً ذلك الذى يخترع حكايات جميلة ويحكيها

بطريقة أجمل . أما الرواية العظيمة فهي في نظر الشرق كما في الغرب تلك التي يتعدى معناها الحكاية ويسمو بها نحو حيقيقة إنسانية عميقة ، نحو درس خلقي ، نحو ميتافيزيقا معينة .

طبيعي جداً إذن ، والحالة هذه ، أن تكون تهمة « الشكلية » Formalisme أو التمسك بالشكل واحدة من أخطر الاتهامات الجارية في فم الرقابة في كلا المعسكرين . في هذه المرة أيضاً تكشف كلمة الشكلية عن الحكم المنهجي المسبق الذي يتخذ ضد الرواية . في هذه المرة أيضاً يخفي المنهج تحت ثياب البراءة وعدم التصنع أسوأ الأحكام تجريداً إن لم نقل أسوأها حماقة . وبالإضافة إلى هذا يمكننا أن نتبين في مثل هذا الحكم شيئاً من الاحتقار للأدب ، احتقار ضمني ولكنه فاضح ويثير الدهشة لصدوره عن المدافعين الرسميين — حفاظ الأدب والتقاليد الأدبية — بقدر ما يثيرها لصدوره عن هؤلاء الذين جعلوا من « الثقافة للجميع » جواد حربهم المفضل .

ما الذي يعنونه بالضبط بكلمة « شكلية » ؟ المسألة واضحة : إنهم يعنون الاهتمام — الملحوظ جداً بالشكل — وإذا شئنا الدقة قلنا بالتكنيك الروائي وذلك على حساب الحكاية ودلالتها . هذه السفينة المحطمة — أعني فكرة التعارض المدرسي بين الشكل والمضمون — ألم تغرق بعد ؟ نكاد أن نقول إن العكس هو الذي حدث فهذه الفكرة غير الأصيلة تنمو بسرعة لم يسبق لها مثيل . وإذا كنا نرى تهمة الشكلية هذه تجرى تحت أقلام عدوين [1] لدودين لم يتفقا على شيء سوى هذه النقطة فليس ذلك من قبيل الصدفة العابرة : أنهما على الأقل متفقان على نقطة جوهرية ألا وهي إنكار ظرف الوجود الرئيسي للفن : نعني الحرية . فالبعض لا يريد أن يرى في الأدب سوى أداة زائدة في خدمة الثورة الاشتراكية . والبعض الآخر يسأله أن يعبر قبل كل شيء عن الإنسانية غير الواضحة التي صنعت الأيام الجميلة لمجتمع يوشك على الأفول وهم آخر حماته .

---

(١) محبو الآداب الجميلة وخدام جدانوف .

والمهم فى الحالتين أنهم يريدون إرجاع الأدب إلى معنى خارج عنه . يريدون أن يجعلوا منه وسيلة لبلوغ قيمة تتعداه . . قيمة غيبية روحية أو مادية « كسعادة » المستقبل أو « الحقيقة » الأبدية . إننا إذا سلمنا بأن الأدب شىء فإنه « كل » وبالتالى هو يكتفى بنفسه وليس هناك شىء بعده .

وإننا لنذكر هذا الرسم الروسى الساخر الذي يصور « فرس نهر فى دغل يشير لأحد أقرانه نحو حمار وحشى قائلا : شايف . . . هو ده الشكلية » . إن وجود العمل الفنى وثقله لا يخضعان لأسوار التفسير التى قد لا تنجح أو تنجح أحياناً فى الإحاطة بالعمل تماماً . : إن العمل الفنى ، مثل العالم ، شكل حى : إنه كائن وهو ليس فى حاجة لتعليل . إن الحمار الوحشى شىء واقع وليس من المعقول إنكاره حتى وإن كانت خطوطه تخلو من المعنى . نفس الشىء ينطبق على السيمفونية أو اللوحة أو الرواية : فى أشكالها يكمن واقعها .

ولكن — ويجب أن ينتبه أصحاب الواقعية الاشتراكية لذلك جيداً — فى الشكل أيضاً يكمن المعنى ، « المعنى العميق » للعمل ، أعنى المضمون . فبالنسبة للكاتب ليس هناك وسيلتان ممكنتان لكتابة كتاب واحد . فعندما يفكر الكاتب فى رواية فإن الأسلوب أولا هو الذى يشغل ذهنه ويجذب يده . فى رأسه تكمن حركات الجمل والبناءات واللغة والتراكيب اللغوية تماماً مثلما تشغل الألوان والخطوط رأس المصور . أما ما سيحدث فى الكتاب فذلك ما يأتى فى المقام الثانى كأنه تابع للأسلوب نفسه . وعندما ينتهى الكتاب فإن أول شىء يثير القارئ هو هذا الشكل — الذى يتصنعون احتقاره . إن هذا الشكل الذى لن يستطيع القارئ دائماً أن يقول معناه بطريقة دقيقة هو الذى يشكل للقارئ العالم الخاص بالكاتب .

ولنقم بالتجربة على أى عمل مهم فى أدبنا . لنأخذ « الغريب » مثلا . يكفى أن نغير فيه أزمنة الأفعال وأن نضع بدلا من الضمير الأول للماضى المركب (الذى ينتشر استعماله غير العادى فى كل الرواية) الضمير الثالث العادى للماضى البسيط . . سيختفى عالم كامو تماماً وتضيع متعة الكتاب تماماً .

يكفى أن نغير من ترتيب الكلمات فى مدام بوفارى حتى لا يبقى من فلوبير أثر!.

ومن هنا ينبع الضيق الذى نعانيه فى مواجهة الروايات « الملتزمة » التى تدعى الثورة – لأنها تصور الظرف العمالى ومشاكل الاشتراكية – . إن أشكالها الأدبية ، التى يرجع تاريخها فى معظم الأحيان إلى ما قبل ١٨٤٨ يجعل منها أكثر الروايات البورجوازية تأخراً : إن معانيها الحقيقية التى تدرك تماماً عند القراءة والقيم المستخرجة منها تطابق تماماً معانى وقيم القرن التاسع عشر الرأسمالى بمثالياته المتأنسنة وخلقياته وهذا الخليط من العقلانية والروحية الذى عرف به .

إذن فالأسلوب ، والأسلوب وحده ، هو « المسئول » – هذا إذا شئنا أن نستخدم كلمة المسئولية التى يستخدمها اعتباطا هؤلاء الذين يتهموننا بعدم إنجاز مهمتنا ككتاب . إن الكلام عن مضمون الرواية وكأنه شىء مستقل عن الشكل يعنى أننا نخرج الرواية من ميدان الفن تماماً . ذلك لأن العمل الفنى لا يحوى شيئاً ، بالمعنى الحرفى للكلمة (كأنه صندوق يحوى فى داخله أو لا يحوى شيئاً ذا طبيعة غريبة) . ليس الفن مظروفاً « ذا ألوان أكثر أو أقل بريقاً يزين رسالة المؤلف » ، أو ورقة مذهبة تلف علبة بسكويت أو طلاء حائط أو صلصة تضاف للطعام حتى يحسن مذاقه . إن الفن لا يخضع لأى عبودية من هذا النوع ولا لأى وظيفة حددت مقدماً . إنه لا يستند لأى حقيقة وجدت قبله ؛ ويمكننا أن نقول إنه لا يعبر إلا عن نفسه . إنه يخلق توازنه الخاص بنفسه ومعناه الخاص بنفسه . إنه يقف على قدميه وحده دون عون من أحد ، تماماً كالحمار الوحشى وإلا فخير له أن يقع .

ومن هنا نستطيع أن ندرك بلاهة هذا التعبير الذى يفضله نقدنا التقليدى : « فلان لديه شىء يقال وقد قاله جيداً » . ألا يمكن أن نقول العكس : إن الكاتب الحقيقى ليس لديه ما يقال فهو لديه فقط طريقة فى القول ويجب عليه أن يخلق عالماً ولكن ابتداء من لا شىء ، من التراب . .

هنا يعيبوننا بعدم الاستناد إلى شىء وذلك بحجة أننا نؤكد لا تبعيتنا . إن الفن للفن لا يحظى بتأييد أحد : يذكرنا هذا باللعب وبالبهلوانية والميل

المتطرف للفن . إن الضرورة التى يعترف الفن بنفسه من خلالها لا تتعلق بالمنفعة . إنها ضرورة داخلية تماماً ، تبدو بلا أساس عندما يكون منهج التفسير محدداً من الخارج : إن أسمى أنواع الفنون، فى مواجهة الثورة مثلا ، وقد قلنا ذلك من قبل ، يمكن أن يبدو عملا ثانوياً بل عديم الفائدة .

هنا تكمن صعوبة الخلق — ونكاد أن نقول استحالة الخلق — : إن العمل يفرض نفسه كشىء ضرورى ولكن ضرورى للاشىء ، فليس هناك وظيفة لمعماريته . كما أن قوته عديمة الفائدة . وإذا كانت هذه الحقائق الواضحة تبدو اليوم مناقضة لما هو مألوف فى ميدان الرواية فى نفس الوقت الذى نقبلها بلا جدال فى ميدان الموسيقى فذلك بسبب ما يجب أن يسمى بغربة aliénation الأدب فى العالم الحديث . إن هذه الغربة التى يعانيها الكتاب أنفسهم دون أن يدركوها فى معظم الأحيان هى نتيجة كل أنواع النقد تقريباً ابتداء من نقد أقصى اليسار الذى يدعى محاربة ظرف الغربة عند الإنسان . وإننا لنرى أن الموقف أسوأ بكثير فى الدول الاشتراكية حيث تحرير العمال شىء قد أنجز تماماً كما يقال .

ومفهوم بالطبع أن هذه الغربة كأى غربة أخرى تسبب انقلاباً عامًّا فى القيم كما فى اللغة ويصبح من العسير أن يتصرف المرء فى مواجهة ذلك ، فيتردد فى استخدام الكلمات بمعانيها الطبيعية . ذلك ينطبق تماماً على كلمة (الشكلية) فاستخدامها بمعناها السيئ لا يجب أن ينطبق —كما أشارت ناتالى ساروت— إلا على الروائيين المهتمين جدًّا « بالمضمون » :الذين يبتعدون إراديًّا عن كل بحث فى الأسلوب حتى يفهم المضمون جيداً وحتى يتجنبوا أى مثار للدهشة أو عدم الإعجاب : أى هؤلاء الذين يستخدمون شكلا — أو قالباً — نجح تماماً فيما قبل ولكنه الآن قد فقد حياته وقوته . إنهم شكليون لأنهم وافقوا على شكل صنع من قبل ، شكل أصيب بالتليف ، وأصبح مجرد صنعة . إنهم شكليون لأنهم يتعلقون بهيكل تآكل لحمه .

أما الجمهور فإنه يخلط بدوره عن طيب خاطر بين البرود والاهتمام بالشكل.

ولكن هذا لا يحدث عندما يكون الشكل اختراعاً جديداً وليس وصفة . إن البرود كالشكلية ، يجد نفسه فى هذه الحالة جنباً إلى جنب مع احترام القواعد الميتة . وأما بالنسبة لكبار الروائيين منذ أكثر من مائةعام فإننا نعرف من مذكراتهم ورسائلهم أن موضع اهتمامهم المتواصل ، وما كانوا يعشقون و ما كان أكثر حاجاتهم طبيعية وما كان يمثل حياتهم كان دائماً هذا «الشكل» الذى بفضله تعيش أعمالهم حتى الآن .

الفصل الرابع

طبيعة وإنسانية ومأساة

١٩٥٨

ليست المأساة إلا وسيلة لجمع الشقاء الإنسانى وإعلائه وبالتالى تعليله فى قالب ضرورة أو حكمة أو تطهير : إن المهمة الضرورية اليوم هى رفض تلك الفكرة المعادة والبحث عن الوسائل التكنيكية التى تجنبنا الوقوع فيها والانخداع بها إذ ليس هناك ما هو أكثر التواء من المأساة .

« رولان بارت »

منذ عامين ، وكنت وقتها أحاول تحديد اتجاه بحث روائى لم يثبت بعد ، كنت أعتبر أن تحطيم خرافة العمق القديمة «نقطة قد كسبت». غير أن رد فعل النقد شبه الإجماعى واعتراضات كثير من القراء الذين يبدون حسنى النية والتحفظات التى قابلنى بها كثير من الأصدقاء المخلصين كل ذلك قد أثبت لى تسرعى فى العمل . وإذا استثنينا عدة مفكرين يقومون بأعمال مشابهة — فنية أو أدبية أو فلسفية — فلم يكن هناك أحد يوافق على أن مثل هذه الفكرة لا تجر بالضرورة إنكار الإنسان . ولقد كشف الإيمان بالخرافات القديمة عن شدته وتصلبه بطريقة عملية .

وإذا كان هناك كتاب يختلفون تماماً عن فرانسوا مورياك وإندريه موروا ، واتفقوا على أن يكشفوا النقاب عما فى الوصف العنيد للسطوح من تشويه سفيه وعدم بصيرة أهوج ونوع من اليأس العقيم الذى يؤدى إلى تحطيم الفن ، فإن ذلك قد يبدو طبيعياً برغم كل شىء . أما الذى لم نكن نتوقعه إطلاقاً ، الذى أقلقنا حقاً فهو موقف بعض الماديين الذين أرادوا الحكم على عملى فرجعوا إلى قيم تشبه القيم التقليدية للمسيحية إلى درجة الخداع ولم يكن هذا تحيزاً عقائدياً من جانبهم — لأنهم ، فى كلا المعسكرين ، كانوا يضعون فى مواجهتى هذا

التضامن الخالد بين النفس والعالم : كانوا يعودون بالفن إلى دوره الطبيعى المطمئن ، دور الوسيط وكانوا يدينوننى باسم كل ما هو إنسانى .

قيل فى النهاية إننى ساذج جداً فى محاولتى إنكار هذا « العمق » : ذلك أن كتبى لم تقرأ ولم تشوق إلا بقدر ما حوت ، دون أن أعلم ، من تعبير عن هذا العمق . ومع ذلك فحتى هذا العمق ما زال محلا لنقاش الكثيرين .

وعلى أى حال فحق من يقول أن ليس هناك إلا توازٍ ضعيف بين رواياتى التى نشرتها حتى ذلك اليوم وبين آرائى النظرية عن رواية المستقبل . ولكن كل منا يقدر أنه من الطبيعى جداً أن يكون الكتاب المكون من مائتين أو ثلاثمائة صفحة أكثر تعقيداً من مقال يقع فى عشر صفحات . كل منا يقدر أن الإشارة إلى طريق أسهل بكثير من خوضه دون أن يكون الفشل (جزئياً كان أو كلياً) دليلا نهائياً قاطعاً على الخطأ الذى ارتكب فى بدايته .

ويجب أن نضيف أن الصفة التى يتميز بها أى مذهب إنسانى ، مسيحياً أولا ، هى بالدقة أنه يجعل كل شىء ينتمى له بما فى ذلك كل ما يحاول أن يخط له حدوداً ، بل كل ما يحاول أن يرفضه . هذه هى أكثر وسائل هذا المذهب فعالية .

ولست أحاول إطلاقاً الدفاع عن نفسى بأى ثمن : إنما أحاول فقط أن أرى هذه المسألة بوضوح أكثر . إن المواقف المتخذة التى تحدثت عنها سالفاً تساعدنى كثيراً فى هذا . ولست أحاول الآن رفض أحكام هؤلاء الناس بقدر ما أحاول تحديد معانيها وتحديد ما يفصلنى تماماً عن مثل وجهات النظر هذه . ليس مجدياً إثارة المعارك . ولكن إذا كانت هناك فرصة للمناقشة الحقيقية فيجب أن ننتهزها . أما إذا كان الحوار غير ممكن فمهم جداً أن نعرف السبب . وعلى أى حال فلا شك أننا ، نحن الأطراف المعنية ، نهتم بتلك المشاكل إلى درجة تجشم العناء فى سبيل الحديث عنها ودون مداراة .

قبل كل شىء ، ألا يمكن أن يكون هناك شىء من الخداع والغش فى لفظة « إنسانى » تلك التى يقذفون بها فى وجوهنا ؟ إذا لم تكن هذه الكلمة تفتقر

للمعنى ؛ فما هو معناها بالضبط ؟

يبدو أن هؤلاء الذين يستخدمونها ويجعلونها المعيار الوحيد لكل مديح أو عتاب يخلطون — ربما إرادياً — الفكرة الدقيقة (المحدودة) عن الإنسان وموقفه فى العالم وظواهر وجوده بجو من المركزة الذاتية للإنسان ، جو غامض ولكنه يسود كل شىء ويعطى كل شىء ما يسمونه بالمعنى الحقيقى : أى أنهم يحاصرون الشىء من الداخل بشبكة دقيقة من العواطف والأفكار . ويمكننا تبسيط موقف متهمينا الجدد وأن نوضحه فى جملتين : إذا قلت «العالم هو الإنسان» فإننى أحصل على الخلاص . أما إذا قلت « الأشياء هى الأشياء وليس الإنسان سوى الإنسان » فإننى أتهم بالإجرام فى حق الإنسانية .

الجريمة هى أننى أؤكد وجود شىء فى العالم ليس هو الإنسان ، ولا يوجه للإنسان أى إشارة وليست بينه وبين الإنسان أى علاقة . الجريمة ، حسب وجهة نظرهم هى قبل كل شىء ملاحظة وجود هذا الفاصل أو هذا البعد ، مع عدم القيام بأى محاولة لإعلائه .

وبغض النظر عن هذا ، كيف يمكن لأى عمل أن يكون لا إنسانى ؟ بل كيف تتهم الرواية التى تصور إنساناً وتتعلق بخطاه من صفحة لأخرى ولا تصف إلا ما يفعل وما يرى وما يتخيل ، كيف تتهم مثل هذه الرواية بأنها تدير الظهر للإنسان ؟ ولنحدد أولا : أليست الشخصية نفسها هى التى تقف هنا فى قفص الاتهام أمام هذا الحكم ؟ فى نطاق أنها « شخصية » وأنها فرد تحركه عذاباته وعواطفه لا يمكن أن تكون موضع عتاب ! بل لن يفكر أحد فى أن يعتب عليها كونها لا إنسانية . حتى وإن كانت مجنونة سادية إجرامية ، بل ربما حدث العكس .

إن ما يحدث هو أن عين هذا الإنسان تستقر على الأشياء بإصرار صلب : إنه يرى الأشياء ولكنه يرفض تملكها ، يرفض أن يمارس معها أى تفاهم مبهم أو أى علاقة تواطؤ . إنه لا يطالب الأشياء بأى شىء ، إنه لا يحس تجاه الأشياء باتفاق ما أو باختلاف من أى نوع . قد يتصادف ويجعل من الشىء

دعامة لعواطفه كما يفعل بنظرته . ولكن النظرة تكتفى بأن تحس بأبعاد الشيء والعاطفة تستقر على السطح دون أن تحاول التسلل إلى داخل الشيء ما دام ليس فى الداخل شيء ودون أن تدعى أى نداء ما دامت الأشياء لن ترد أبداً .

إذن فإدانة الرواية التى تصور إنساناً بهذا الشكل باسم الإنسانية يعنى تبنى وجهة النظر الإنسانية القائلة بأنه لا يكفى أن نصور الإنسان حيث هو وإنما يجب إعلان أن الإنسان فى كل مكان . إن هذا المذهب الإنسانى يقرر اعتبار الإنسان علة كل شيء بحجة أن الإنسان لا يأخذ من العالم سوى المعرفة الذاتية . . . إن نظرة المذهب الإنسانى هذه معبر روحى حقيقى ملقى بين الإنسان والأشياء وهى ، قبل كل شيء ، عربون للتضامن بينهما .

إن التعبير عن هذا التضامن يظهر فى الميدان الأدبى على شكل البحث المنهجى عن علاقة المتشابهات (المتجانسات) .

إن الكتابة فى الحقيقة ليست تشبيهاً بريئاً ، فقول إن الجو «متقلب» أو إن الجبل « عظيم » والتحدث عن «قلب» الغابة وعن الشمس « القاسية » والقرية « الرابضة » فى بطن الوادى . . كل هذا يعطى إلى حد ما دلالات لهذه الأشياء كالشكل والأبعاد والموقف إلخ . . ولكن اختيار كلمات التشابه يقدم إضافة أخرى غير المعطيات الفيزيقية الخاصة بالشيء ، هذه الإضافة لا يقدمها المؤلف الإنسانى من أجل الأدب وحده . إن ارتفاع الجبل يكتسب صفة أخلاقية سواء أردنا أم لم نرد . وحرارة الشمس تصبح نتيجة إرادة المشاهد . .

إن هذه التشبيهات ذات الشكل الإنسانى تتردد بكثير من الإصرار والوضوح فى المجموع شبه الكلى لأدبنا المعاصر ، ولا نبالغ إن قلنا إنها تعبر عن المنهج الميتافيزيقى .

والمسألة سواء كانت تتم بكثير أو قليل من الوعى هى أن الكتاب الذين يستخدمون مفردات من هذا النوع يريدون إيجاد علاقة واضحة بين الكون والإنسان الذى يسكنه . وعلى هذا فإحساسات الإنسان تبدو وكأنها تولد من

اتصاله بالعالم ، ثم تجد فى هذا العالم شبيهاتها الطبيعية ، هذا إن لم تجد فيه نموّها وازدهارها .

المفروض فى الاستعارة ألا تعبر إلا عن مقارنة فقط دون أن تكون هناك خلفية فكرية لهذه المقارنة ولكنها عمليًّا تخلق اتصالا تحتيًّا أو ضمنيًّا ، أو حركة استلطاف (أو عدم استلطاف) وهذا سبب وجودها الحقيقى . لأنها لو كانت مجرد مقارنة لأصبحت مقارنة عديمة الفائدة لا تأتى للوصف بجديد . ما الذى نفقده القرية لو أنها « تقع » فقط وسط الوادى ؟ إن كلمة « الرابضة » لا تعرفنا بشيء إضافى ولكنها بدلا من ذلك تنقل القارئ (بعد المؤلف) إلى الروح المفترضة للقرية ، وإذا وافقت على كلمة « رابضة » فإننى لا أصبح متفرجاً على الإطلاق بل أصبح أنا القرية أثناء الفترة الزمنية للجملة ، ويتحول بطن الوادى إلى تجويف اختفى فيه .

إن المدافعين عن الاستعارة يستندون إلى هذا الالتحام الممكن ، ويقولون إن ميزة الاستعارة هى أن تجعل شيئاً ما محسوساً لم يكن كذلك من قبل . يقولون أيضاً إن القارئ بتحوله إلى قرية يساهم فى موقف القرية وبالتالى يفهمها جيداً . نفس الشيء بالنسبة للجبل . بأنه « عظيم » يجعله مشاهداً بطريقة أحسن مما لو قست الزاوية التى يسجل منها نظريًّا هذا الارتفاع . . . ذلك حقيقى فى بعض الأحيان ، ولكن المسألة تنقلب بشكل خطير فى أحيان أخرى . ذلك أن تلك المشاركة هى بالضبط النتيجة السيئة ما دامت تقودنا إلى فكرة وحدة خفية بيننا وبين الشيء .

يجب أيضاً أن نضيف أن فائض القيمة الوصفية ليس هنا إلا شيئاً فى غير مكانه : إن محبى الاستعارة الحقيقيين لا يهدفون إلا لفرض فكرة الاتصال . ولو لم يكن فى حوزتهم فعل « يربض » لما تحدثوا عن موقع القرية . ولو كان الجبل لا يقدم لهم المشهد الأخلاقى للعظمة لما صار ارتفاعه شيئاً بالنسبة لهم .

إن مشهداً كهذا بالنسبة لهم لا يمكن أن يبقى مشهداً خارجيًّا . فهو يتضمن بشكل أو بآخر هبة تلقاها من الإنسان : فالأشياء فى نظرهم تحيط الإنسان

كحوريات الحكايات التى تأتى كل منهن للمولود الجديد بصفة من صفاته فى المستقبل فى شكل هدية . وعلى هذا فربما كان الجبل هو أول من يوحى إلىّ بإحساس العظمة . . ذلك هو ما يحاولون إقناعى به . وبعد ذلك يتطور هذا الإحساس فى نفسى ويخلف بالتكاثر أحاسيس أخرى كالفخامة والسلطة والبطولة والنبل والكبرياء، ثم أسقط بدورى هذه الصفات على أشياء أخرى حتى وإن كانت هذه الأشياء الأخرى ذات طول أقل . (سأقول مثلا « شجرة بلوط شامخة » أو إناء ذو خطوط كلها نبل . .) وهكذا يتحول العالم إلى مستودع لكل تطلعاتى نحو العظمة، بل يصبح فى الوقت نفسه صورة لها وعلة إلى الأبد .

نفس الشيء ينطبق على كل إحساس ؛ وإذن لن يمكننى أبداً أن أجد أصل أى شيء وسط هذه التبادلات المتكاثرة المستمرة إلى ما لا نهاية . صفة « العظمة » هل كانت فى نفسى أم أمامى ؟ هذا السؤال ، فى مثل هذه الحالة ، يفقد معناه تماماً . فقط يبقى بينى وبين العالم اتحاد سام .

ومع الاعتياد نذهب إلى أبعد من هذا . فما دمنا قد وافقنا على مبدأ الاتحاد هذا يمكننى أن أقول : حزن الطبيعة و « عدم اكتراث قطعة حجر » و « غطرسة دلو الفحم » . هذه الاستعارات الجديدة لا تقدم إطلاقاً معلومات ذات قيمة عن الأشياء التى أضعها محل اختبارى ، إن عالم الأشياء يصاب بعدوى ما فى نفسى حتى ليصبح تعبيراً عن أى انفعال أو أى طابع وأنسى أننى أنا ، وأنا وحدى ، الذى أعانى الحزن أو الوحدة ، وبعد ذلك تصبح هذه العناصر الانفعالية الواقع العميق للكون المادى ، واقعه الوحيد – تخميناً – الجدير بأن يحتفظ باهتمامى منصبًّا عليه .

المسألة إذن أكثر من عملية وصف شعورنا باستخدام الأشياء كقوالب كما لو كنا نبنى كوخاً بقطع من الأخشاب . إن الخلط بهذه الطريقة بين حزنى الشخصى ، والحزن الذى أعطيه للمنظر الطبيعى ، والموافقة على اعتبار أن هذا رباط غير مصطنع يمثل اعترافاً بجبرية معينة لحياتى الحالية : كان هذا المنظر الطبيعى موجوداً قبل أن أوجد أنا ، وإذا كان هو حزيناً حقيقة فهذا يعنى أنه كان كائناً

قبلى . إذن فهذا الاتفاق الذى أحسه اليوم بين شكله وحالتى النفسية كان ينتظرنى قبل أن أولد ، إذن فهذا الحزن كان مقدراً لى منذ الأبد .

ها نحن نرى إلى أى درجة يمكن لفكرة الطبيعة الإنسانية أن ترتبط بمفردات التشابه . إن هذه الطبيعة المشتركة بين كل الناس ، الأبدية الثابتة ، لم تعد فى حاجة إلى إله يؤسسها . يكفى أن نعرف أن جبل مون بلان ينتظر فى قلب جبال الألب منذ العصر الحجرى الثالث ، ومعه كل أفكارى عن العظمة والنقاء ! !

وزيادة على ذلك فإن الطبيعة ليست فقط ملكاً للإنسان (ما دامت هى التى تكون الرباط بين الإنسان والأشياء) وإنما تنتمى أيضاً إلى جوهر مشترك فى كل « الخلق » الذى ندعى إلى الإيمان به . إذن ليس لنا — أنا والكون — سوى روح واحدة وسر واحد .

إن الإيمان بالطبيعة يصبح منبع كل مذهب إنسانى بالمعنى العادى للكلمة . وليس مصادفة أن الطبيعة — المعدنية والزراعية والحيوانية — قد وجدت نفسها أول من يحمل المفردات ذات الطابع الإنسانى . فهذه الطبيعة ، سواء كانت جبلا أو بحراً أو غابة أو صحراء أو وادياً صغيراً هى نموذج وقلب لنا فى نفس الوقت . إنها فى داخلنا وأمامنا فى نفس الوقت . وهى ليست مؤقتة ، كما أنها ليست عرضية . إنها تسحرنا وتحكم علينا وتؤكد خلاصنا ، كل هذا فى وقت واحد ! !

إن رفض طبيعتنا المزعومة والمفردات التى تديم خرافتها ووضع الأشياء والنظر إليها على أنها خارجة عنا تماماً ومسطحة تماماً لا يعنى إنكار الإنسان كما يقولون . وإنما هو دفع لفكرة الشركة الإنسانية pananthropique التى يحتويها المذهب الإنسانى التقليدى ، كما قد يحتويها أى مذهب إنسانى . إنى لا أعنى إلا بالمطالبة بحريتى من خلال هذه النتائج المنطقية فى نهاية الأمر .

ويجب ألا نهمل شيئاً فى عملية التطهير والتصفية هذه . فعندما نقرب النظر نجد أن من الضرورى ألا نناقش فقط التشبيهات المستعارة من شكل الإنسان (عقلية أو حسية) . فكل التشبيهات خطيرة أيضاً . وربما كان أكثرها خطورة وخبثاً هو ذلك الذى لا نجد فيه اسم الإنسان .

ولنعط أمثلة على هذا . . أى أمثلة . . أن يرى المرء فى سحابة ما شكل فرس فذلك قد يكون وصفاً بسيطاً ، ولا يؤدى إلى نتيجة خطيرة. ولكن أن نتحدث عن جرى السحاب، أو عن ذوائبه الشعثاء، فهذا ما لا يمكن أن يكون بسيطاً. ذلك لأنه إذا كانت للسحابة (أو الموجة أو التل) ذؤابة وبعد ذلك إذا كانت ذؤابة الفرس « تقذف بالسهام » وإذا كان السهم إلخ. فإن قارئ صور كهذه سيخرج من عالم الشكل ليجد نفسه غارقاً فى عالم المعانى والدلالات . سيصبح القارئ مدعواً لإدراك نوع من العمق المشترك بين الفرس والموجة كالفوران والتجبر والقوة والبداوة . إن فكرة الطبيعة تؤدى حتماً إلى فكرة طبيعة مشاعة بين كل شيء (أى سامية) . إن فكرة الحوانية تؤدى إلى فكرة التجاوز الميتافيزيقية .

وهكذا تنتشر البقعة شيئاً فشيئاً : فمن القوس إلى الفرس ، ومن الفرس إلى الموجة، ومن البحر إلى الحب ومرة أخرى تصبح هذه الطبيعة المشتركة الجواب الأبدى على السؤال الوحيد لحضارتنا اليونانية المسيحية . إن أبا الهول أمامى يسألنى ، وليس لى أن أحاول فهم كلمات اللغز الذى يطرحه على، ليس هناك سوى جواب واحد ممكن ، جواب واحد لكل شيء : الإنسان .

لا . .

هناك أسئلة وهناك أجوبة . والإنسان يرى من وجهة نظره الخاصة أنه الشاهد الوحيد عليها .

الإنسان ينظر إلى العالم، ولكن العالم لا يرد له نظرته . الإنسان يرى الأشياء ويدرك الآن أنه يستطيع التخلص من هذا الميثاق الميتافيزيقى الذى عقده آخرون له فى سالف الأزمان وأنه يستطيع التخلص أيضاً من العبودية والخوف . الإنسان يستطيع . . أو على الأقل سيكون هذا باستطاعته يوماً .

ولكنه فى الوقت نفسه لا يرفض الصلة بالعالم ، بالعكس فهو يوافق على استخدامه لأهداف مادية : إن الأداة على اعتبار أنها أداة لا يمكن أن تكون ذات عمق ، هى فقط شكل ومادة وذات استخدام معين .

الإنسان يمسك بمطرقته (أو بقطعة من الحجر يختارها) ويدق الوتد الذى

يريد غرسه وفى أثناء استخدامه للمطرقة بهذا الشكل لا يمكن أن تكون إلا شكلا ومادة : ثقلها وسطحها الضارب وطرفها الآخر الممسك به . بعد ذلك يضع الإنسان هذه الأداة أمامه . لم تعد به حاجة إليها عندئذ تصبح مجرد شىء بين الأشياء الأخرى . وهى عديمة المعنى عندما لا تكون هناك حاجة لاستخدامها .

إنسان اليوم أو الغد لا يرى فى عدم المعنى هذا افتقاداً أو تمزقاً . إنه لا يحس فى مواجهة فراغ كهذا بأى دوار . فقلبه ليس فى حاجة إلى هاوية يسكنها ذلك لأنه إذا كان يرفض فكرة الاتحاد ، فهو يرفض المأساة أيضاً .

إن المأساة يمكن أن تعرف هنا على أنها محاولة لتعويض الانفصال الكائن بين الإنسان والأشياء باعتبار أنها قيمة جديدة أو معيار جديد . والمسألة هنا تصبح كتجربة على أن يتحول النصر فيها إلى هزيمة. إن المأساة تبدو فى هذه الحالة كاختراع أخير للمذهب الإنسانى حتى لا يفلت منه شىء : أعنى أنه ما دام التحالف بين الإنسان والأشياء قد بطل ، فإن صاحب المذهب الإنسانى يحاول أن ينقذ مملكته بتأسيس شكل جديد للتضامن يبقى على مملكته هذه . هذا التضامن الجديد هو الانفصال ذاته متحولا إلى طريق عظيم للخلاص .

ذلك أيضاً نوع من الاتحاد العاطفى بين الإنسان والطبيعة . ولكنه اتحاد مؤلم ، ومحل للنقاش الدائم ويجب على الإنسان أن يتذكره باستمرار . هو اتحاد يتناسب تأثيره وفعاليته بمدى استحالة الوصول إليه . . . ذلك أمر معكوس ، فخ . بل تزييف .

وها نحن نرى أى حد من الفساد قد بلغه هذا الاتحاد ؛ إنه يبارك الشر بدلا من أن يكون باحثاً عن الخير . إن التعاسة والفشل والوحدة والذنب والجنون ؛ هى حوادث وجودنا التى يريدوننا أن نستقبلها ، وكأنها أحسن الضمانات لخلاصنا . أقول نستقبلها ولا نوافق عليها فحسب : إذ يجب أن نغذيها على حسابنا فى نفس الوقت الذى نكافح ضدها . ذلك أن المأساة لا تحوى موافقة حقيقة ، ولا رفضاً حقيقياً . إنها إعلان لانفصال ما .

فلنحاول أن نصف ، على سبيل المثال حركة « الوحدة » Solitude : إنى

أنادى . لا أحد يرد على، ولكن بدلا من أن أستنتج أن لا أحد هناك ــ الأمر الذى يمكن أن يكون تقريراً بسيطاً صافياً . محدد الزمان والمكان ــ أقرر أن أتصرف كما لو كان هناك أحد فعلا ، لكنه ، لسبب أو لآخر ، لا يرد . ومنذ هذه اللحظة لا يمكن للصمت الذى يتلو ندائى أن يكون صمتاً «حقيقيًّا» . بل يجد نفسه محملا بمضمون وبعمق وبروح سرعان ما تردنى إلى روحى أنا . إن البعد بين صرختى وآذانى ومحدثى الصموت (وربما الأصم) الذى تتجه إليه صرختى يتحول إلى قلق ، إلى أمل ويأس!!، إلى معنى لحياتى . ومن الآن فصاعداً لن يهمنى شيء سوى هذا الفراغ المزيف والمشاكل التى يضعها أمامى . أيجب أن أنادى مدة أطول ؟ أيجب أن أزعق بصوت أعلى ؟ أيجب أن أقول كلمات أخرى ؟ وأحاول من جديد . . وسريعاً ما أدرك أن لا أحد سيرد ، ولكن هذا الحضور المفترض الذى استمر فى خلقه بواسطة ندائى يجبرنى على أن ألقى دائماً بصرختى التعيسة فى هذا الصمت. بعد ذلك يبدأ الصمت الذى يردهندائى فى إصابتى بالدوار . وتتحول وحدتى الأليمة فى نظر شعورى بالغربة إلى ضرورة سامية تعدنى بالخلاص . وحتى يتم هذا الخلاص أضطر ألا أكف عن الصراخ حتى الموت من أجل لا شىء .

وحسب التطور الطبيعى للأمور ؛ لا تصبح وحدتى مجرد معطية عرضية لحظية فى وجودى . بل هى جزء منى ، من العالم كله بل من كل الناس . وأستنتج من هذا مرة أخرى أن تلك هى طبيعتنا . إذن فهى وحدة إلى الأبد .

فى كل مكان حيث نجد انفصالا وازدواجاً وانقساماً نجد دائماً إمكانية للإحساس بهذه الأشياء كألم ، ثم نُدفع لرفع هذا الألم إلى مستوى الضرورة السامية . إن هذه الضرورة المزعومة تصبح طريقاً نحو شىء ميتافيزيقى بعيد ، وفى نفس الوقت نحو باب موصد لكل مستقبل واقعى . إن المأساة تواسينا اليوم ، ولكنها تمنع فى نفس الوقت أى انتصار قوى للغد .

إنها تجمد الكون فى شكل لعنة تتردد بتواتر رتيب تحت مظهر الحركة الدائمة . وطالما كانت المأساة تهدف إلى أن تجعلنا نحب آلامنا ، فلا جدوى

إذن من أن نبحث لهذه الآلام عن علاج .

إننا نواجه هنا طريقاً منحرفاً للمذهب الإنسانى المعاصر ، طريقاً قد يخدعنا . لم يعد جهد المصالحة ، فى المذهب الإنسانى المعاصر ، مركزاً على الأشياء نفسها ، ولذلك فمن السهل أن نظن أن الانفصال بين الإنسان والأشياء قد وصل إلى آخر مراحله واستهلك تماماً . ولكن سرعان ما ندرك أن لا شىء من هذا صحيح : فسواء كان الاتفاق مع الأشياء قائماً ، أم كان هناك اتفاق على بعدها ، فالنتيجة واحدة دائماً ، ذلك أن « معبر الروح » باق دائماً بيننا والأشياء ، وستخرج هذه من هذه العملية أكثر قوة .

لهذا السبب لا يهدف الفكر التراجيدى أبداً إلى حذف الأبعاد : بل يزيد من عددها كلما عن له ذلك . بعد بين الإنسان والآخرين . بعد بين الإنسان ونفسه ، والإنسان والعالم ، والعالم نفسه . . ولا شىء يتبقى سليماً ؛ فكل شىء يتمزق ويتصدع وينقسم ويترنح . وفى داخل أكثر الأشياء صفاء كالمواقف البسيطة الواضحة يظهر نوع من البعد المستتر ولكنه بالضبط بعد داخلى ، بعد مزيف هو فى الحقيقة طريق مفتوح ، أى نوع من التصالح !

لقد أصابت العدوى كل شىء ، ومع ذلك يبدو أن الميدان المفضل للمأساة هو الرواية : فمن العاشقات اللائى يترهبن ، إلى رجال البوليس المجرمين ، دون أن ننسى المرور بكل المجرمين المعذبين ، والعاهرات ذوات الأرواح النقية والعادلين المدفوعين للظلم بدافع الضمير ، والقساة بسبب الحب ، والمجانين بالمنطق — يجب على « الشخصية » الطيبة أن تكون مزدوجة قبل أى شىء . فكلما كانت العقدة غامضة تمتعت بالطابع « الإنسانى » وكلما امتلأ الكتاب بالمتناقضات حوى حقائق أكثر .

من السهل أن نسخر . ولكن ليس من السهل أن نتحرر من الخضوع للمأساة التى تفرضها علينا حضارتنا الذهنية . بل يمكننا أن نقول إن رفض أفكار « الطبيعة » والجبرية يقودنا أولا إلى المأساة ، إذ ليس هناك أى عمل مهم فى الأدب المعاصر لا يحتوى فى وقت واحد على تأكيد حريتنا وعلى البذرة « التراجيدية » لخذلانها .

هناك على الأقل عملان كبيران ظهرا فى السنوات الأخيرة ، ويقدمان لنا شكلين جديدين للتواطؤ القاتل : العبث والغثيان .

نعرف أن ألبير كامو قد أطلق اسم العبث على تلك الهاوية التى لا يمكن عبورها ، هذه الهاوية الكائنة بين الإنسان والعالم ، بين تطلعات النفس الإنسانية وعدم كفاءة العالم لأن يشبع هذه التطلعات . إن العبث فى نظر كامو ليس فى الإنسان ولا فى الأشياء ، ولكن فى استحالة إيجاد علاقة بينهما سوى علاقة الاغتراب aliénation .

ومع ذلك فقد لاحظ كل القراء أن بطل الغريب يمارس مع العالم تواطؤاً غامضاً ، تواطؤاً مصنوعاً من الحقد والانبهار . إن العلاقات بين هذا الإنسان والأشياء التى تحيط به ليست بريئة : فالعبث يجر دائماً الخذلان ثم العزلة ثم الثورة . ولا نبالغ إن أدعينا أن الأشياء[1] هى التى دفعت هذا الإنسان إلى الجريمة : الشمس والبحر والرمال الساطعة والسكين اللامع والنبع الذى يسيل بين الصخور والمسدس . . وكما يجب أن يكون . فالطبيعة هى التى تلعب الدور الأول بين هذه الأشياء .

إن الكتاب لم يكتب فى لغة « موضوعية » كما قد توحى الصفحات الأولى منه . فالأشياء المحملة بمحتوى إنسانى صارخ هى التى حيدها الكاتب بدقة ولأسباب معنوية (على سبيل المثال ، نعش الأم العجوز الذى يصف الكاتب مساميره وأشكالها ودرجة غرسها فى الخشب) . إلى جانب هذا نكتشف ازدياد الاستعارات الكلاسيكية الصرف كلما اقتربنا من لحظة الجريمة : استعارات معبرة تسمى الإنسان أو تستظل بظله الذى يسود كل شيء : فالريف هو « جرعة شمس » والليل « هدنة حزينة » والطريق المشقوق يرياك « اللحم اللامع » للقطران . والأرض فى « لون الدم » والشمس « شتاء يعمى الأبصار » وانعكاسها على قوقعة « سيف من نور » والنهار قد « ألقى بمرساته فى محيط من المعدن المغلى » هذا دون أن نضع فى الحساب « تنفس » الأمواج « الكسولة » والساحل « النعسان » والبحر « اللاهث » و « صنج » الشمس .

---

(١) راجع صفحة ١٥٠

المشهد الرئيسى فى القصة يقدم لنا الصورة الكاملة لتضامن مؤلم : الشمس الحارقة هى دائماً « نفس الشمس» وانعكاسها على حد السكين الذى يمسك به العربى تصيب البطل فى أم جبينيه تنغرس فى عينيه ويد البطل تنقبض على المسدس ، يريد أن « يهز» الشمس وينطلق الرصاص من جديد . . أربع مرات . وكانت — على حد قوله — كأربع دقات قصيرة أدقها على باب التعاسة.

إذن فالعبث شكل تراجيدى من المذهب الإنسانى ، وليس تقريراً للانفصال بين الإنسان والأشياء . إن العبث معركة حب تقود إلى جريمة العشق . والعالم متهم بالتواطؤ فى جريمة القتل هذه .

وعندما يكتب سارتر (فى مواقف ١) أن الغريب يرفض « إعطاء الأشياء الشكل الإنسانى anthropomorphisme فهو يقدم لنا ، كما تشهد بذلك الجمل التى ذكرناها، رؤية غير كاملة للعمل. ولا شك أن سارتر قد لاحظ هذه الجمل ولكنه يعتقد أن كامو « قد خان مبدأه وكتب شعراً » . أليس من الأولى أن نقول إن هذه الاستعارات هى بالضبط شرح الكتاب ؟ كامو لا يرفض إعطاء شكل إنسانى للأشياء بالعكس إنه يستخدم هذه الطريقة باقتصاد ودقة حتى يعطى لها وزناً أثقل .

كل شىء قد رتب بحيث يعرض الكاتب علينا فى نهاية الأمر ، كما لاحظ سارتر ، « الشقاء الطبيعى لظرفنا الإنسانى » على حد قول باسكال .

ننتقل الآن إلى «الغثيان[1] » La Nausée ، ما الذى تعرضه علينا؟ المسألة بمنتهى الوضوح والدقة هى العلاقات الداخلية العضوية مع العالم والمؤلف يستبعد أى محاولة للوصف (الذى أعلن عدم جدواه) ليركز على العلاقة الباطنية الغامضة بين البطل والأشياء، وبرغم أنها علاقة مصورة وكأنها شىء وهمى ، إلا أن الراوى لا يتخيل أنه يستطيع أن لا يستسلم لها ، فالمهم فى نظره أن يستسلم لها كلما أمكن ذلك حتى يصل فى النهاية إلى الشعور بالذات .

ولا شك أن هناك دلالة ما لمرور الثلاث رؤى الأولى عبر حاسة اللمس وليس النظر . إن الثلاثة أشياء التى تثير الإدراك عند الراوى هى بالتبادل الحجر

(١) راجع صفحة ١٥٠ .

الأملس على الشاطىء ومقبض باب ، ثم يد هذا الرجل المعلم لذاته . إن التلامس الفيزيقى بيد الراوى هو الذى يثير الصدمة لديه . ومن المعروف أن اللمس فى الحياة اليومية هو الذى يكون إحساساً أكثر قرباً للنفس مما تثيره حاسة البصر : الدليل أن لا أحد يخشى عدوى المرض لمجرد مشاهدة مريض . أما حاسة الشم فهى أكثر دقة : فهى تتضمن تسلل الشىء الغريب إلى الجسم . غير أن ميدان حاسة البصر يحوى أنواعاً مختلفة من صفات الإدراك ؛ فهناك مثلا الشكل وهو أكثر ثباتاً من اللون الذى يتغير حسب الإضاءة . حسب الخلفية المصاحبة له وحسب الذات المتأملة له .

لذا فإننا لا ندهش عندما نلاحظ أن عينى روكانتان بطل الغثيان تنجذبان دائماً نحو الألوان — وبالذات نحو أقل درجات اللون صراحة — أكثر مما تنجذب نحو الخطوط ، وعندما لا تكون حاسة اللمس مستثارة ، فإن رؤية لون غير محدد هى التى تحدث الانقلاب . وإننا لنذكر تلك الأهمية المعطاة ، منذ بداية الكتاب لحمالات ابن العم أدولف تلك التى لا تختلف زرقتها إلا قليلا جداً عن زرقة القميص : إنها « حمالات ذات لون أزرق مخضر غاطسة فى الأزرق ، ولكن هذا خضوع مزيف . . كأنها قد خرجت لتكون بنفسجية وتوقفت فى منتصف الطريق دون أن تتخلى عن هدفها . يود المرء أن يقول لها : « اذهبى وصيرى بنفسجية ، ولنكف حديثاً عن هذا غير أنها تقف فى منتصف الطريق مصطدمة بمجهودها الذى لم ينجز بعد . فى بعض الأحيان ينزلق عليها اللون الأزرق الذى يحيطها ويغطيها تماماً : وللحظة لا أراها . ولكن هذا الاختفاء ليس إلا موجة سرعان ما تنحسر . . فيشحب اللون الأزرق وأرى من جديد جزراً صغيرة من اللون الأزرق المخضر تظهر مترددة فى البداية سرعان ما تكبر وتتلاقى وتكون الحمالات من جديد » . ويظل القارئ جاهلا بشكل هذه الحمالات . وفيما بعد ، فى الحديقة العامة نرى جذر شجرة الكستناء وقد ركز كل عبثه ونفاقه فى لونه الأسود : الأسود ؟ أحسست بالكلمة تنفض وتفرغ معناها بسرعة مذهلة . أسود ؟ الجذر لم يكن أسود ، هذا الذى كان على قطعة الخشب لم يكن

لوناً أسود . . . وإنما جهد غامض لتخيل هذا اللون، جهد ينبع من إنسان لم يكن ليستطيع أبداً أن يراه ، أو يتوقف عنده ، من إنسان ربما تخيل كائناً غامضاً عبر الألوان . روكنتان يعلق على ذلك : « إن الألوان والمذاقات والروائح لم تكن أبداً حقيقية ، لم تكن أبداً نفسها ولا شيء غير نفسها » .

الواقع أن الألوان تثير لديه أحاسيس مماثلة لأحاسيس اللمس : فهى بالنسبة له نداء متبوع بانسحاب، ثم بنداء ثان وهكذا . إنه اتصال مبهم تلازمه انطباعات لا تسمى ، تتطلب القبول والرفض فى وقت واحد . إن اللون يؤثر فى عينيه نفس تأثير الحضور الفيزيقى على سطح كفه ؛ فاللون يحقق أولا شخصية جلية (ومزدوجة طبعاً) للشيء ، يحقق نوعاً من الإصرار الخجل هو فى نفس الوقت شكوى وتحد وإنكار . « الأشياء تلمسنى . . هذا لا يحتمل » أخاف أن أتصل بها ، تماماً كما لو كانت حيوانات حية . إن اللون متغير إذن فهو يعيش . ذلك ما اكتشفه روكنتان : إن الأشياء حية مثله تماماً .

والأصوات أيضاً تبدو له مغشوشة (مع استبعاد الألحان الموسيقية التى لا تتمتع بالوجود) تتبقى إذن الرؤية البصرية للخطوط ، ويحس المرء أن روكنتان يتحاشى انتقادها . وهو فى الوقت نفسه يرفض بدوره هذا الملجأ الأخير الذى يستطيع فيه أن يلتقى بنفسه : إن الخطوط الوحيدة التى تتلاقى هى الخطوط الهندسية ، الدائرة مثلا ، « ولكن ليس هناك وجود للدائرة » .

ها نحن ، مرة أخرى ، فى عالم جعله المؤلف مأساويًّا تماماً : لقد جعله كذلك من خلال الانبهار بالازدواج والتضامن مع الأشياء لأنها تحمل فى ذواتها عوامل إنكار نفسها ؛ والخلاص (وهو هنا الوصول إلى الشعور) باستحالة تحقيق اتفاق حقيقى يعنى أن هذا هو الحل الأخير لكل أنواع الفشل والتناقض والتباعد والوحدة .

إن التشبيه بالمتجانسات هو الوسيلة الوحيدة للوصف الذى يواجهه روكنتان بجدية . فأمام علبة الكرتون التى يحتفظ فيها بمحبرته يستنتج عدم جدوى الهندسة فى ميدان الوصف والتشبيه . فقول إنها علبة متوازية السطوح يعنى بالضبط أنك

لم تقل « عنها » شيئاً على الإطلاق . ولكن فى مواجهة هذا يحدثنا البطل عن البحر « الحقيقى » الذى يزحف تحت قشرة خضراء رقيقة صنعت « لخداع » الناس . و يقارن وضوح الشمس « البارد » « بحكم صارم » ويسجل « غطيط » البحيرة السعيد . أما مقعد الترام فهو بالنسبة له « حمار ميت » يطفو على سطح الأمواج التى تتقاذفه . وأما نسيجه الأحمر فله مئات من الأرجل الصغيرة ، وأما يد المعلم لذاته « دودة بيضاء كبيرة » إلخ إلخ كل شىء يمكن أن نضرب به مثلا لأن كل هذه الأشياء مصورة إراديًّا بهذه الطريقة . وأكثر الأشياء المثقلة بهذه الطريقة فى الوصف هو بالطبع جذر شجرة الكستناء الذى يتحول بالتوالى إلى « ظفر أسود » و « جلد مغل » و « عفونة » و « ثعبان ميت » و « مخلب نسر » و « رجل حيوان ضخمة » و « جلد فقمة » . . إلخ حتى الغثيان .

ودون أن نحدد الكتاب بوجهة النظر الخاصة هذه (والمهمة مع ذلك) يمكننا أن نقول إن الوجود يتخذ فيه سمة حضور الأبعاد الداخلية وإن القرف ميل داخلى عضوى أليم يحسه الإنسان لهذه الأبعاد . إن « الابتسامة المتواطئة مع الأشياء » تنتهى إلى التواء فى الفم ؛ فهو يقول : « كل الأشياء التى كانت تحيطنى كانت مصنوعة من نفس المادة التى صنعت أنا منها . من نوع من الألم المبهم » .

ولكن حياة العزوبية الكئيبة التى يعيشها روكنتان ، حياته التى بذرها ، وحبه الضائع والقدر الفاجع الساخر للمعلم لذاته ، كل هذه اللعنات الدنيوية ألا تدعونا فى ظروف كهذه ، لرفعها إلى مرتبة الضرورة السامية ؟ أين الحرية إذن ؟ طالما كان هؤلاء الذين يرفضون تلك البلايا مهددين دائماً بالحكم الأخلاق الأسمى ألا وهو أن يكونوا « أوساخ » ! إن كل شىء يجرى ، فى هذا الكتاب على الأقل ، كما لو كان سارتر قد رفع أفكار الطبيعة والتراجيديا إلى أعلى درجاتهما برغم أننا نستطيع ألا نتهم سارتر بمذهب الجوهرية essentialisme . مرة أخرى لم تؤد محاربة هذه الأفكار إلا إلى مدها بقوى جديدة .

إن الإنسان الغارق فى أعماق هذه الأشياء ، ينتهى حتما إلى عدم رؤيتها على الإطلاق ، ويتحدد دوره بالإحساس فقط ، باسم هذه الأشياء ومن أجلها ،

بانطباعات ورغبات مؤنسة . « وبالاختصار ليس المهم ملاحظة حجارة البحر الناعمة بقدر ما هو مهم أن يدخل الإنسان فى قلبها ، وأن يرى العالم بعيونها ، لقد كتب سارتر هذه الكلمات بمناسبة حكاية فرانسيس بونج . وقد جعل روكنتان بطل روايته يقول : « كنت أنا جذر شجرة الكستناء » . وفى الموقفين شىء مشترك ، فى الحالتين ليست المشكلة هى التفكير فى الأشياء، وإنما « معها » .

إن بونج Ponge أيضاً ، لا يهتم بالوصف . ولا شك أن بونج يعلم تماماً أن نصوصه لن تعين باحث الآثار (بعد عدة قرون) على اكتشاف ما كانت عليه السيجارة أو الشمعة فى حضارتنا الضائعة . إن جمل بونج عن هذه الأشياء ليست إلا أشعاراً صوفية جميلة لو استبعدنا تجربتنا العملية اليومية مع هذه الأشياء .

وفى مقابل هذا نقرأ أن القفص الصغير « مذهول لكونه فى وضع غير طبيعى »، وأن الأشجار فى الربيع تتفاخر لكونها مخدوعة وتلقى بقىء أخضر ، وأن الفراشة تنتقم للمذلة الطويلة التى عانتها وهى فى شكل شرنقة غير محددة المعالم ..

أهذا هو الوقوف إلى جانب الأشياء وتقديمها من « وجهة نظرها الخاصة بها » ؟ لا يمكن لبونج أن ينخدع لهذه الدرجة . إن مذهب إعطاء الأشياء أشكالا ومضامين إنسانية بكل ما فيه من سيكولوجية وأخلاقية هذا الذى لا يكف المؤلف عن ممارسته لا يمكن أن يهدف إلى شىء آخر سوى تأسيس نظام إنسانى ، عام ومطلق . إذن فمحاولة توكيد أنه يتحدث من أجل الأشياء أو معها أو فى قلبها تعيدنا مرة أخرى إلى إنكار واقع الأشياء . وإلى حضورها الكثيف غير الشفاف : إن الأشياء فى هذا الكون الممتلىء بها تصبح بالنسبة للإنسان مجرد مرايا تعكس له صورته إلى ما لانهاية : إنها ، هادئة مستأنسة ، تنظر إلى الإنسان بنفس نظرته .

إن فكرة مثل هذه عند بونج لا تأتى اعتباطاً . إن هذه الحركة الدائبة بين الإنسان ونسخه الطبيعية هى حركة شعور إيجابى نشط يود أن يفهم وأن يُفهم

وأن يصلح نفسه – طيلة هذه الصفحات الدقيقة « نرى » أقل حجرة وأقل قطعة خشب تعطيه بلا توقف دروساً تعبر عنه وتحكم عليه فى نفس الوقت وتعلمه تطوراً ما عليه أن ينجزه . إن تأمل العالم بهذه الطريقة تعليم دائم للحياة والسعادة والحكمة والموت .

إذن فهذا نوع من الصلح النهائى السعيد الذى يقترحه علينا بونج . مرة أخرى نجد أنفسنا أمام التأكيد الإنسانى القائل بأن : العالم هو الإنسان . ولكن بأى ثمن ! إننا إذا ما تخلينا عن وجهة النظر الأخلاقية للإتقان والإحكام فالانحياز للأشياء لن يسعفنا فى شىء . أما إذا فضلنا بالذات الحرية على الحكمة فإننا بذلك نضطر لتحطيم كل هذه المرايا التى رتبها فرنسيس بونج بفن ، وذلك حتى نجد الأشياء الصلبة الجافة غير الممزقة التى تبدو من الخلف ، وهى غير محطمة ، أكثر غرابة عن ذى قبل .

ويبدو أن فرانسوا مورياك الذى قرأ منذ زمن – على حد قوله – « القفص » لفرنسيس بونج بتوصية من جان بولان كان قد احتفظ فى ذاكرته بالقليل جداً من هذا النص عندما أطلق اسم تكنيك رواية القفص ، على وصف الأشياء التى اخترتها فى كتاباتى . أو ربما أكون قد أسأت التعبير عن نفسى .

إن وصف الأشياء فى الحقيقة هو الوقوف عن قصد خارج هذه الأشياء وأمامها . المسألة ليست تملك شىء ، أو إسقاط الأفكار والأحاسيس عليه . لأن الأشياء ، وقد ثبت أنها ليست الإنسان ، تظل دائماً فى مأمن إذ لا تحتوى داخل اتحاد طبيعى ، ولا تمتلك عن طريق الألم . إن الاكتفاء بوصفها هو بوضوح رفض كل طرق الفهم والاقتراب من الأشياء حيث إن المشاركة الوجدانية مع الشىء أمر غير واقعى . والمأساة تصيبنا بالغربة أما الفهم فهو يعتمد على العلم .

ولا شك أن هذه النقطة الأخيرة على جانب من الأهمية . فالعلم هو الوسيلة الوحيدة الشريفة التى يمتلكها الإنسان لينتفع من العالم الذى يحيطه . ولكنه نفع مادى . وعلى قدر إخلاص العلم وخلوه من الغرض إلا أنه لا يستطيع أن يعلل وجوده إلا بخلق الصنائع النفعية سواء جاءت تلك الصنائع النفعية فى وقت مبكر

أو متأخر . أما الأدب فهو يرمى لأهداف أخرى . وعوضاً عن ذلك فالعلم يستطيع أن يأمل فى معرفة الأشياء من الداخل . فجوف الحجر أو الشجرة أو القوقعة ، كل تلك الأشياء التى يقدمها لنا فرنسيس بونج تسخر من العلم (وتسخر منه أكثر مما يعتقد سارتر) . إنها لا تقدم شيئاً مما فى داخلها ولكنها تقدم ما يمكن للإنسان أن يدخله فيها من روحه هو . ولما كان المؤلف قد لاحظ ودرس كثيراً من أنواع السلوك فإن مظاهر الأشياء توحى له بتشبيهات إنسانية . إن بونج يتحدث عن الإنسان ، والإنسان دائماً ، وهو يستند بيد لا مكترثة على الأشياء . فلا يهمه أن القوقعة لا تأكل الأرض ، أو أن الوظيفة الكلورفلية هى امتصاص وليست « إفراز » غاز كربونى . إن عينه أكثر انطلاقاً مما يذكره عن التاريخ الطبيعى . والمعيار الوحيد لديه هو صدق الإحساس المعبر عنه على مستوى الصور وعندما نقول الإحساس فإننا نعنى الإنسانى بالطبع والطبيعة الإنسانية التى هى طبيعة كل الأشياء !!

إن علوم المناجم والنبات والحيوان تهدف على العكس إلى معرفة الأنسجة (خارجية وداخلية) وتكوينها ووظيفتها وخلقها . ولكن قواعد هذه العلوم، خارج ميادين بحوثها ، لا تخدم وتثرى إلا فكرنا المجرد . وعلى هذا فالعالم الذى حولنا يعود مرة أخرى ليصبح سطحاً أملس عديم المعنى والروح والقيمة ، سطحاً لا تستطيع السيطرة عليه أو التحكم فيه . هانحن نجد أنفسنا من جديد فى مواجهة الأشياء تماماً كالعامل الذى وضع مطرقته بعد أن لم يعد فى حاجة إليها .

إن وصف هذا السطح ليس إلا ما يأتى : تركيب هذا الخارج (المظهر الخارجى للشىء) وتكوين ذلك الاستقلال . ربما لم يكن من حق التحدث « عن » علبة محبرتى ولا « مع » محبرتى ، ذلك لأننى إذا كتبت أنها ذات سطوح متوازية فليس ذلك لأنى أريد أن أخرج منها أى جوهر ، ولست أهدف أيضاً أن أسلمها للقارئ حتى تستولى عليها مخيلته وتزخرفها وتضيف لها عديداً من الألوان : بل لو استطعت لمنعته من هذا .

إن الانتقادات الجارية عن تلك المعالم الهندسية هى انتقادات مضحكة

حقًا . فقول « إن هذا الوصف لا يصل إلى الروح » أو « إن صورة فوتوغرافية أو كروكيًا سريعاً للشيء قد يصور الشكل بطريقة أحسن » إلى آخر هذا الكلام شيء مضحك تماماً – إذ كيف لا أكون أنا أول من يفكر في هذه الأشياء ؟ الحقيقة أن المشكلة شيء آخر تماماً . إن الفوتوغرافيا أو الرسم لا يهدفان إلا لتصوير الشيء مرة أخرى وهما ناجحان إلى حد أنهما يستطيعان إعطاء ترجمات عديدة للنموذج الأصلى نفسه (وعديد من نفس غلطاته) . إن الوصف الصريح الواضح هو على العكس من كل هذا عملية تحديد : فعندما نقول إن المحبرة ذات سطوح متوازية فإننا نعرف أننا لا نتعدى ولا نبحث عما وراء الشيء وفى نفس الوقت نقطع بحزم أى إمكانية للبحث فيما وراء الشيء .

إن تسجيل البعد بينى والشيء والأبعاد الخاصة بهذا الشيء (أبعاده الخارجية أى مقاييسه) والأبعاد بين الأشياء وبعضها والإصرار أيضاً على أن ليس هناك سوى أبعاد (وليس تمزقات) ذلك كله يقودنا إلى إدراك أن الأشياء هنا وأنها ليست شيئاً آخر : إنها أشياء كل منها محدد فى ذاته . لم تعد المشكلة الآن اختياراً بين اتفاق سعيد طيب (بين الإنسان والشيء) أو تضامناً مؤلماً . من الآ ن فصاعداً لن يكون هناك تواطؤ (بين الشيء الموصوف والمؤلف) .

وذلك بدوره يؤدى بنا إلى ضرورة رفض كل مفردات التشبيه ، رفض الإنسانية التقليدية ، بل حتى رفض فكرة المأساة ، ورفض أى فكرة أخرى تؤدى إلى الاعتقاد فى طبيعة عميقة وسامية للإنسان والأشياء (والاثنان معاً) وفى النهاية إلى ضرورة رفض كل نظام مجهز .

من هذه الزاوية ، يصبح النظر الحاسة الممتازة ، وبالذات هذا النظر الملقى على محيط الشيء (أكثر من النظر إلى الألوان أو البريق أو الشفافية التى قد يتصف بها الشيء) إن الوصف البصرى هو فى الحقيقة أكثر الأوصاف سهولة فى القيام بعملية تحديد الأبعاد . إن النظر ، لو أردنا أن يظل نظراً بسيطاً ، يدع الأشياء فى أماكنها الخاصة بها .

ولكن للنظر أيضاً أخطاره : فهو حين يقع مصادفة على شيء تفصيلي دقيق فإنه يعزله ويخرجه ويدفعه إلى مقدمة الصورة ، ثم يلاحظ إمكانية فشله في هذا فيصر على الاحتفاظ به وإظهاره في المقدمة وتصبح النتيجة أنه لا ينجح لا في رفعه إلى المرتبة العليا التي أردناها له ولا في إعادته إلى مكانه ، وهنا قد تبدو علاقة « العبث » قريبة للظهور. أو قد يصبح التأمل ثقيلا إلى درجة أن يهتز كل شيء ويترنح ثم ينهار . . عندئذ يبدأ الانبهار بالشيء ويبدأ « القرف » nausée .

ومع ذلك فتلك هي أقل الأخطار ، وقد اعترف سارتر بالقوة الموضوعية للنظر . إن روكنتان وقد اضطربت نفسه بلمسة أو بانطباعة لمسية مبهمة يخفض بصره إلى يديه : « قطعة الحجر البحرية كانت ملساء جافة من جانب، رطبة ملوثة بالطين من الجانب الآخر . كنت أمسكها من أطرافها بأصابع يبتعد كل منها عن الآخر حتى أتجنب اتساخ يدى » . . الحقيقة أنه لا يفهم ما أثر فيه ، ونفس الشيء يحدث له فيما بعد ، لحظة أن يشرع في الدخول إلى حجرته : « توقفت تماماً فقد أحسست في يدى بشيء بارد كان يجتذب انتباهي بشخصيته . فتحت يدى ونظرت : إنه ببساطة مقبض الباب . وبعد ذلك يهاجم روكنتان الألوان ولا تنجح عينه في القيام بعملها أى بالسير على السطح ! » فهو يقول : جذر الشجرة الأسود لم يمر . فقد بقى هنا في عينى ، كقطعة من اللحم توقفت في الحلق ، ولم أكن أستطيع قبوله أو رفضه . ولا شك أننا نذكر اللون « الأزرق المخضر » للحمالات و « الشفافية الناقصة لكوب الجعة » .

يجب أن نعمل بالوسائل التي في حوزتنا . والنظر بالرغم من كل شيء هو أحسن أسلحتنا إذا ما اكتفى بالتوقف عند حد الخطوط . أما فيما يخص « ذاتيته » — وتلك هي الحجة الرئيسية في يد المعارضين — فما الذى تقلله من قيمته ؟ مفهوم بوضوح أن ما أعنيه أساساً هو العالم حسبما تحدده وجهة نظرى ، إذ لن يمكننى معرفة سوى هذا العالم ، الظاهر لى من زاويتى أنا . هذا بالإضافة إلى أن الذاتية النسبية لنظرى تفيد في تحديد موقفى في العالم . ذلك على أن أتلافى أن أجعل من هذا الموقف عبوديتى وقيودى .

وعبثاً كان اعتقاد روكنتان بأن « البصر اختلاق مجرد ، وأنه فكرة مسطحة مبسطة ، وأنه فكرة إنسان » . إن النظر ، بالرغم من كل شيء : هو أكثر العمليات فعالية بيني وبين العالم .

إن الفعالية هي ما يهمنا وعلى هذا يجب أن يتم قياس الأبعاد بين الأشياء المنفصلة دون تحسر عقيم ، ودون حقد ويأس . يجب أيضاً أن يسمح بانطباق ما هو غير منفصل ، ما هو واحد ، لأن الازدواج شيء مزيف أو على الأقل مؤقت . مؤقت بالنسبة لما يخص الإنسان، ومزيف بالنسبة لما يخص الأشياء . فالأشياء ، وقد تطهرت من الإسقاطات الإنسانية ، لن ترجعنا إلا إلى نفسها دون خوف ودون مهاو ننزل إليها .

ولكن هناك سؤالا ملحًّا : أنستطيع التخلص من المأساة ؟

إن مملكة المأساة اليوم شاسعة تشمل كل أحاسيسي وكل أفكاري، وتحكمني تماماً . وربما كان جسدي راضياً ، وقلبي سعيداً لكن شعوري متألم دائماً . وإنني لأؤكد أن هذا الألم محدود بالمكان والزمان كأي ألم وكأي شيء في هذا العالم . وأؤكد أن الإنسان يستطيع يوماً أن يتخلص منه . ولكني لا أملك أي دليل على إمكان وجود هذا المستقبل . إنه رهان بالنسبة لي أيضاً . لقد كتب أونامو في « الإحساس التراجيدي بالحياة » . . Le Sentiment Tragique de la Vie :

« الإنسان حيوان مريض » والمجازفة تكمن في التفكير إنه من الممكن شفاؤه وإنه من السخافة ، في هذه الحالة ، أن نحبسه في ألمه . وعلى أي حال فإننا لا نفقد شيئاً . فهذا الرهان ، مهما كانت القضية ، هو الرهان الوحيد المعقول .

لقد قلت إني لا أملك أي دليل . ولكن من السهولة أن أدرك مع ذلك أن التصوير التراجيدي[1] المنهجي للعالم الذي أعيش فيه هو في أغلب الأحيان نتيجة إرادة قاصدة . وذلك وحده يكفي لأن نلقي الشك على كل اقتراح يرمي إلى فرض المأساة كشيء طبيعي حتمي . على هذا في اللحظة التي يظهر فيها الشك لا يمكنني أن أفعل شيئاً سوى البحث فيما بعد ذلك .

---

(١) tragification

ربما قيل لى إن هذه المعركة هى الوهم التراجيدى بعينه : فالرغبة فى محاربة فكرة المأساة هى الوقوع تحت طائلها ، وأنه من الطبيعى فى هذه الحالة أن آخذ الشىء كمهرب لى . . ربما ، وربما لا أيضاً .

وفى هذه الحال . . . .

عناصر أنتولوجيا حديثة

الأعمال التى سنتناولها سريعاً فى الصفحات التالية بالتحليل أو التعليق بعيدة تماماً عن أن تكون الأعمال الوحيدة التى حددت ببحوثها معالم أدب النصف الأول من هذا القرن . كما أنها ليست دائماً الأعمال التى أثرت فىّ شخصياً أكثر من أعمال أخرى . سنلاحظ مثلا عدم وجود كافكا وآخرين ووجود نصوص لروائيين أقل أهمية . ورب قائل إن لجومبروسكى جوانبه التى عفى عليها الزمن أو إن مسرحية « جودو » حديثة جداً . هناك أيضاً من سيقول إن تلك الأعمال التى سنتعرض لها ليست أحسن أعمال هؤلاء الكتاب الذين سنناقشهم .

كل هذا حقيقى . ولكن هذه الدراسات الخمس القصيرة هى بالنسبة لى أمثلة يسمح كل منها بأن أحدد عدة موضوعات وعدة أشكال مميزة فى هذا الأدب الذى يتجه لأن يصنع نفسه . وأوائل هذه الأمثلة يرجع تاريخها إلى أكثر من خمسين عاماً ؛ أما آخرها فيرجع إلى عصرنا ، عصر ما بعد الحرب . وكلها تقدم من وجهة نظرى وبمنتهى العمق شيئاً من الحاضر ؛ هذا الشىء هو الذى أحاول هنا استخراجه ، وهو الذى نجده بسهولة فى معظم الأبحاث المعاصرة . .

الفصل الخامس

ألغاز وعدم شفافية

عند ريمون روسل[1]

(١٩٦٣)

ريمون روسل يصف ، ولا شيء يكمن وراء ما يصف ، لا شيء إطلاقاً من ذلك الذى يمكن أن يسمى تقليدياً « بالرسالة » . وحتى نستخدم أحد التعبيرات المفضلة فى النقد الأكاديمى نقول : يبدو أن ليس لدى روسل « شيء يقال » . ليس هناك أى غيبيات سامية أو ما بعديات تجاوز حدود الإنسان يمكن تطبيقها على مجموعة الأشياء والحركات والأحداث التى تكون منذ النظرة الأولى ، عالم ريمون روسل .

يحدث فى بعض الأحيان ، عندما يحتاج ريمون روسل إلى سطر وصفى دقيق ، أن يقص علينا حكاية سيكولوجية صغيرة ، أو عادة دينية خيالية ، أو رواية عن العادات البدائية ، أو رمزاً ميتافيزيقياً ... ولكن هذه العناصر لا تحوى إطلاقاً أى « مضمون » أو عمق . وهى لا تستطيع أن تسهم ، بأى حال وبأى قدر مهما صغر ، فى دراسة الطبائع الإنسانية أو العواطف ، لا تسهم بأى شيء فى دراسة المجتمع ، ولا فى أى تأمل فلسفى . الحقيقة أننا نجد دائماً أحاسيس واضحة تقليدية ، كحب الأبناء ، والإخلاص وعظمة الروح والخيانة ، وهى دائماً عناصر معالجة على طريقة صور أبينال أو طقوس « عديمة الجدوى » أو « رمزيات معروفة » أو فلسفات مستهلكة . وبين اللامعنى المطلق والمعنى المستهلك تماماً لايتبقى مرة أخرى سوى الأشياء نفسها ، والموضوعات والحركات إلخ إلخ . . .

فإذا انتقلنا إلى مستوى اللغة نجد أن روسل لا يجيب بأحسن مما سبق على متطلبات النقد التقليدى . وقد أشار الكثيرون إلى هذا ، بالشكوى طبعاً . فمنهم من يقول : ريمون روسل يكتب بطريقة سيئة وأسلوبه باهت محايد ،

(١) راجع صفحة ١٤٩ .

وغيرهم من يقول: « إنه لا يخرج عن نطاق الملاحظة – أى أنه عندما يخرج على النظام المتعارف عليه ، أى عندما يخرج على السطحية المعترف بها ؛ أى على تعبيرات : « هناك كذا ، ويوجد كيت على بعد كذا » فإنه لا يفعل ذلك إلا ليقع فى الصور الأدبية التافهة والاستعارات المستهلكة المستخرجة من مخازن التقاليد الأدبية القديمة . أما التكوين الصوتى للجمل أو إيقاع الكلمات أو موسيقاها فيبدو أنه لا يفكر فيها ولا تسبب له أى مشكلة سمعية ، والنتيجة شبه الدائمة لذلك شيء عديم المميزات من وجهة نظر الآداب الجميلة ؛ نثر ينتقل من أزيز أبله إلى تشابك كاكوفونيكى معقد ، أو أبيات من الشعر يجب أن تعد على أصابعك بحذر حتى تعرف أنها إسكندارنية ذات اثنى عشر مقطعاً بالضبط .

ها نحن نواجه شيئاً على العكس التام مما اتفق على تسميته بالكاتب الطيب : فريمون روسل ليس لديه شيء يقال وهو يقول هذا بطريقة سيئة . . . ومع ذلك فالكل قد بدأ يعترف بأعماله ويشهد بأنها من أهم أعمال الأدب الفرنسى فى بداية هذا القرن ، ومن الأعمال التى بهرت عدة أجيال من الكتاب والفنانين والتى لابد من وضعها فى قائمة الأسلاف المباشرين للرواية الحديثة . من هنا جاء الاهتمام المتزايد الذى ينصب بلاتوقف على هذا العمل غير الشفاف المخيب للأمل .

ولنرى عدم الشفافية أولا . إنها أيضاً ، شفافية مفرطة . إذ لما لم يكن هناك خلفية للشيء الموصوف – أى أنه ليس هناك شيء فوق واقع الشيء أو مختف خلفه ، ولما لم تكن هناك أى رمزية (أو إذا كان هناك رمزية فهو يعلنها ويشرحها ويعلق عليها ويحطمها) ، فإن النظر يضطر للتوقف تماماً على أسطح الأشياء : آلة عديمة الفائدة لا تعمل بإحكام ، أوكارت بوستال بحرى ، أو عين أو أحداث ميكانيكية ، أو ألعاب سحرية طفولية . إلخ . إلخ . . إنها شفافية كلية تلك التى لا تخلف ظلالا ، ولا انعكاسات . إنها ناتجة عن تصوير دقيق جداً للشيء .
فكلما ازدادت دقائق وتفاصيل وجزئيات شكل وأبعاد الشيء فقد هذا

الشيء عمقه . إنها إذن عدم شفافية خالية من الغموض والأسرار تماماً . وكما لا يوجد شيء خلف الستارة الموجودة فى نهاية المسرح، فليس هناك شيء خلف تلك الأسطح ، ليس هناك شيء داخلى أو سر ، ليست هناك أفكار مسبقة .

ومع ذلك فبسبب حركة التناقض المتكررة فى الكتابات الحديثة نجد أن الغموض واحد فى الموضوعات الرسمية التى يستخدمها روسل عن قصد وإرادة . هناك مثلا البحث عن كنز مخبأ ، أو الأصل الغامض لهذه الشخصية أو تلك أو لهذا الشيء . إنها ألغاز من كل نوع موصوفة للقارئ فى كل لحظة مثلما وصفت للأبطال فى شكل فوازير أو ألغاز مصورة أو مجموعات ذات شكل عبثى لأشياء لا رابط بينها، أو جمل تفتح الأسرار ، وعلب ذات قاعين إلخ إلخ ..

إن الأبواب السرية والأنفاق التى تصل بين مكانين لا ربط بينهما فى الظاهر والاكتشافات المفاجئة لجذور نسب ما ظل طويلا محل جدل ونقاش . . كل ذلك يملأ هذا العالم العقلانى الذى يبدو على صورة أكثر روايات المغامرات تقليدية ويحول ، للحظة قصيرة ، الفراغ الهندسى للأبعاد والمواقف إلى قصر بيرينيه جديد . غير أن السر هنا مكشوف دائماً محكوم جيداً . إن هذه الألغاز معروضة بكثير من الوضوح ومحللة بموضوعية مفرطة وتؤكد بإفراط أنها ألغاز . غير أن حلولها تنكشف دائماً أثناء الحديث (سواء قصر أو طال) وتتحلل بأكبر قدر من البساطة ، كل هذا دون أن نغفل التعقد والتشابك الشديدين لهذه الخيوط . وبعد قراءة وصف الآلة المحيرة نقرأ بالطبع الوصف الدقيق لكيفية دورانها . وبعد اللغز يأتى دائماً الشرح ، وهكذا يخضع كل شيء للنظام .

هذا يحدث إلى درجة أن يصبح الشرح عديم الجدوى بدوره . فهو يجيب على الأسئلة المطروحة بطريقة طيبة جداً ، ويستنفد الموضوع تماماً حتى ليبدو كأنه يمارس وظيفة مزدوجة مع الآلة . وحتى نشاهدها تعمل ونعرف غرضها ؛ فإن الآلة تظل دائماً غريبة مذهلة كهذه الآلة المشهورة «آلة التبليط» التى تستخدم فى تركيب الموزاييك الزخرف بواسطة أسنان بشرية مستعينة بالطاقة الشمسية

والرياح . إن تفكيك المجموع الكلى لهذه الآلة إلى أصغر دقائقه والتفرد الكامل لكل جزء من هذه الأجزاء والوظيفة التى يؤديها . . . كل هذا يقودنا فى النهاية إلى مشاهدة حركة تخلو من أى معنى . ومرة أخرى يلتقى المعنى الشفاف جداً بالاستغلاق التام .

وفى مكان آخر يعرض علينا تكوين مكون من كلمات غير متجانسة إلى أقصى درجة ، محفور على قاعدة تمثال هو بدوره محمل بعديد من الخواص المحيرة (ومصورة هكذا) . بعد ذلك يشرح لنا المؤلف باستفاضة دلالة هذه الجملة الطلسمية (وهى دلالة مباشرة تتقدم بتقدم الكلمات) ويشرح لنا أيضاً كيف أن هذه الجملة تعود مباشرة على التمثال الذى تبدو تفاصيله الغريبة حينئذ وكأنها ضرورية جداً إلخ . وعندئذ تبدو هذه التوضيحات المتسلسلة ، المعقدة بشكل غريب ، الساذجة ، المصطنعة ، تبدو عديمة الوزن ، مخيبة للآمال ، كما لو كان السر قد بقى مستغلقاً بغير حل . الحقيقة أنه ما زال سراً ولكنه الآن سر مغسول ، مفرغ ، سر صار غير مسمى . إن الغلظة وعدم الشفافية لم يعودا يخفيان شيئاً الآن . لهذا يحس المرء وكأنه قد وجد دولاباً ، ثم مفتاحاً يفتح هذا الدولاب بطريقة سليمة جداً ، غير أن الدولاب خاو تماماً !!

ويبدو أن روسل لم ينتبه تماماً لهذه الظاهرة فى أعماله وهو المؤلف الذى اعتقد أن باستطاعته دفع الجماهير إلى مسرح الشاتولى لمشاهدة « شلالات » (على حد قوله) من هذه الألغاز المثيرة متبوعة بحلولها التى يقدمها لهم بطل صبور مدقق . لكن التجربة ، للأسف ، أظهرت له خطأه . وكان من السهل التنبؤ بهذا . ذلك لأنها ألغاز قد وضعت فى فراغ ، أو أبحاث مادية لكنها نظرية تخلو من الحدث وهى لهذا السبب لا تستطيع أن توقع بأحد بين فخاخها . ومع ذلك فهناك فخاخ فى كل صفحة ، لكن المؤلف يدفع بها أمامنا ، ويشير إلى مكنوناتها ويرينا ، على العكس ، كيف لا نقع ضحية لها . وعلى أى حال فحتى لو كان القارئ غير معتاد تماماً على التعبيرات الروسيلية وألغازها ، والخيبة الضرورية التى تستتبع انتهاءها ، فإنه سيدهش منذ الوهلة الأولى لخلو العمل من

العنصر القصصى وللبياض الناصع للألغاز التى يعرضها المؤلف . هنا أيضاً نرى أحد اثنين : إما الفراغ الدرامى التام ، أو الشكل الظاهرى للدرامة بكل اكسسواراته التقليدية .

وفى هذه الحالة : سواء تعدت الحكايات التى يحكيها المؤلف حدود المذهل أم لا ، فإن الطريقة الواحدة ، المتواترة ، المقدمة بها هذه الحكايات والسذاجة التى تتسم بها التساؤلات المثارة (من نوع : كان الحاضرون مذهولين تماماً بسبب كذا ... إلخ) والأسلوب البعيد تماماً عن أبسط قواعد « تعليق » القارئ وتشويقه ، نقول إن هذه العيوب ستكفى تماماً لبعث الملل حتى فى أكثر الناس استعداداً للبحث عن هؤلاء الذين يشتركون فى مسابقات ليبين « للعلم ــ الخيال » ، وفى تزهيده عن قراءة تلك الصفحات الفولكلورية المرتبة كعرض للماريونت.

ما هى إذن هذه الأشكال التى تثير فضولنا ؟ وكيف تؤثر فينا ؟ وما معناها ؟ لا شك أن الوقت مبكر جداً للإجابة على السؤالين الأخيرين . فالأشكال الروسلية فى الرواية لم تصل بعد إلى مرتبة الأكاديمية ، إنها لم تهضم بعد فى التراث الثقافى ، كما أنها لم تصل بعد إلى مرتبة القيم الثابتة ، ومع ذلك فيمكننا الآن أن نشير إلى بعضها . ولنبدأ بفكرة البحث الذى يحطم بنفسه ، وعن طريق الأسلوب ، موضوع نفسه .

إن هذا البحث كما قلنا هو بحث شكلى صرف . إنه قبل كل شىء خط سير ، أو طريق منطقى يقودنا من حالة معطاة إلى حالة أخرى تشبه تماماً الحالة الأولى بالرغم من أن الطريق إليها يتم بعد لفة طويلة. ولقد وجدنا أمثلة جديدة على هذا الشكل ــ تتميز بميزة ثانوية ، وهى أنه من الممكن أن توضع فى ميدان اللغة ــ هذه الأمثلة هى القصص القصيرة التى اكتشفت بعد موت روسل ، والتى شرح روسل نفسه بناءها المعمارى : على سبيل المثال يضع المؤلف جملتين تنطقان بنفس الطريقة ، مع فارق دقيق جداً : حرف أو تشكيلة ويختلف معناهما تماماً بسبب المعنى المختلف الذى أعطى لنفس الكلمة فى كل من الجملتين . إن خط السير هنا هو الرواية أو الحكاية التى تسمح بربط الجملتين

اللتين بدأت الرواية بالأولى منهما ، وانتهت بالثانية . إن أكثر الحكايات والأحداث عبثاً لا تهدف فى هذه الحالة إلا أن تكون « عدة » أو « أداة » أو مركبة أو وسيطاً . إن الحكاية بصراحة لاتحوى أى مضمون ، وإنما حركة ونظام وتكوين ، إنها ، هى أيضاً ، ليست إلا ميكانيكا ، فهى آلة تنتج وتعدل فى نفس الوقت .

يجب أن نركز كثيراً على الأهمية التى يعطيها روسل لهذا « التعديل » الصوتى البسيط الذى يفصل بين الجملتين الأساسيتين فى العمل . هذا دون أن نتحدث عن التعديل العام للمعنى . لقد قام النص أمام أعيننا بعملية تغيير عميق لما يعنيه العالم — واللغة — ومن ناحية أخرى قام بشىء قليل جداً من التغيير السطحى (نعنى فرق الحرف أو التشكيلة فى الجملتين المتشابهتين) . إن النص يدور حول نفسه ولكن بشىء قليل من عدم التناسق والالتواء اللذين يغيران كل شىء .

فى كثير من الأحيان أيضاً نجد فى أعماله ذلك التصوير التشكيلى للأشياء كلوحة الموزاييك التى ترسمها آلة التبليط التى تحدثنا عنها . والأمثلة كثيرة سواء فى الروايات أو المسرحيات أو الأشعار . ستجد صوراً لا حصر لها : تماثيل ، لوحات حفر ، ولوحات زيت بل فى بعض الأحيان رسومات فجة لا تحمل أى طابع فنى . إن أكثر الأشياء المعروفة من بين هذه الأشياء هو المنظر المصغر الذى نراه على جسم الريشة المستخدمة فى الكتابة . ومفهوم طبعاً أن الكاتب يدفع تلك الدقة فى التفاصيل ، كما لو كان يرينا مشهداً حقيقياً بالحجم الطبيعى أو مكبراً بواسطة نظارة معظمة أو مجهر . على سبيل المثال : صورة لا تتجاوز المليمترات فى محيطها ترينا شاطئاً كبيراً فيه عديد من الأشخاص يتنزهون على رماله أو يركبون القوارب ، ليس هناك شىء غامض غير محدد فى حركاتهم ، وليس هناك عدم وضوح فى خطوط الديكور . وعلى الناحية الأخرى من الخليج الصغير يوجد طريق وعلى هذا الطريق عربة تسير ورجل جالس داخل هذه العربة ، وهذا الرجل يمسك فى يده بعصا وعلى مقبض هذه العصا صورة محفورة تمثل . إلخ . إلخ . . .

إن النظر ، وهو الحاسة المفضلة عند روسل ، يصل إلى حدة شيطانية تتجه

نحو المطلق . إن هذه الصفة تصبح أكثر إثارة ولا شك عندما يصور روسل لوحة أو شيئاً مرسوماً . ولقد أشرنا إلى أن روسل يصور عن إرادة عالماً ليس واقعاً ،وإنما عالم كأنه مصور يقوم هو بتصويره مرة ثانية . إن روسل يفضل دائماً أن يضع بينه وبين عالم الإنسان فناناً وسيطاً . إن النص الذى يقدمه لنا عبارة عن علاقة تخص عنصرين . وعلى هذا فإن التضخيم الشديد لبعض عناصر صغيرة أو بعيدة يكتسب قيمة خاصة، لأن الملاحظ لم يستطع أن ينظر عن قرب إلى التفصيل الذى يثير انتباهه . الواضح تماماً أنه يخلق هو أيضاً وبنفس الطريقة التى يخلق بها هؤلاء الخالقون العديدون (خالقو الآلات والوسائل كالجملتين المتشابهتين) الذين يملأون عمله . إن النظر هنا نظر خيالى . .

هناك طابع آخر شديد الوضوح فى هذه الصور وهو ما يمكن أن نسميه « بلحظية هذه الصور » : «وجة البحر التى تتأهب للانتشار، أو الطفل الذى يلعب بطوق على الشاطىء . وفى مكان آخر تمثال لشخصية تقوم بحركة أنيقة (حتى وإن كان معنى هذه الحركة غائباً أو فى حالة بدائية) أو شيئاً مصوراً فى منتصف الطريق بين الأرض واليد التى تركته يقع . كل شىء مصور أثناء الحركة لكنه فى نفس الوقت مجمد ساكن تماماً بفضل التصوير الذى يترك الحركة كالوقوع أو الانتشار إلخ ، معلقة بين بدايتها ونهايتها . . إنه بهذا يخلدها فى فراغ نهاياتها ويفصلها عن معانيها .

ذلك هو عالم روسل: ألغاز جوفاء، وزمن واقف، وإشارات ترفض أن تعنى شيئاً، وتضخيم كبير لتفصيلات صغيرة جداً، وقصص مغلقة على نفسها. إننا هنا أمام عالم مسطح غير مستمر كل شىء فيه يؤدى إلى نفسه . إنه كون التحديد والتكرار والوضوح المطلق ، كون يسحر المكتشف ويثبط همته فى نفس الوقت .

ها هو ذا الفخ يظهر مرة أخرى لكنه الآن ذو طبيعة مختلفة . إن الوضوح والشفافية يستبعدان وجود العوالم الخلفية ، ومع ذلك فإننا نكتشف أننا لا نستطيع الخروج من هذا العالم . كل شىء على وشك التوقف ، كل شىء فى طريقه للحدوث مرة أخرى . والطفل دائماً ممسك بعصاه المرفوعة فوق الطوق المائل وزبد الموجة الساكنة سيشرع فى الوقوع مرة أخرى . .

ضمير زينو المريض

زينو كوزيني تاجر تريستي غني (تريستا النمسوية فيما قبل حرب ١٩١٤) يكتب لمحلل نفساني الأحداث الرئيسية في حياته الماضية : دراسات جامعية غير مكتملة ، موت الأب ، عشق يعانيه إرادياً نحو فتاة ، ثم الزواج من أخت هذه الفتاة ، ثم حياة عائلية سعيدة مريحة ، عشيقات ، أعمال تجارية عشوائية وفي معظم الأحوال صفقات خاسرة إلخ . كل هذا ، في الظاهر ، يبدو وكأنه بلا نتائج سيئة فالزوجة تسهر بحب على عشها ، ووكيل الأعمال يباشر بحكمة الجزء الأكبر من الممتلكات والمال ، وزينو ، وقد تقدم به العمر ، لا يهتم بشكل مفرط بهذه الأحداث العادية . إنه لا يثيرها ولا يعاق عليها إلا لهدف واحد : هو وصف هذا المرض ، وإثبات أنه مريض . وبرغم مظهره الخارجي ، الذى نخمن أنه نضر فإن اسم « مريض الوهم » ، لا يصلح تماماً لأن يطلق عليه ، ذلك أنه يعرف أن إمكانيات الطب لا تستطيع أن تؤثر كثيراً على آلامه . وهو ينتهى دائماً للعراك مع الأطباء . أما تشخيصاتهم فهى لا تفعل شيئاً سوى أن تزيد من اضطرابه . وإذا كان يجمع الأدوية — أو يتناولها فى بعض الأحيان — فليس ذلك لسبب علاجى إذا شئنا الدقة . وهو أيضاً يسخر من العلاج النفسى قدر ما يسخر من العلاج بالصدمات الكهربية أو بالألعاب الرياضية ، إننا ما إن نتصفح الصفحات الأولى حتى نكتشف المبدأ الذى يؤمن به وهو أن « المرض اقتناع وقد ولدت بهذا الاقتناع » ذلك بشكل عام شيء أشبه بالخلاص .

وما يحاول زينو أن يصفه لنا فى ثلاثمائة وخمسين صفحة من القطع العريض هو طبيعة هذا الاقتناع والأهمية المتزايدة لهذا الاقتناع . إن العالم الذى يغرقنا فيه المؤلف ، هذا العالم الغريب المضحك الوهمى والذى يتميز بالطابع اليومى فى نفس الوقت ، يصل إلى أعلى درجات الحضور ويحتفظ بها حتى النهاية .

إن زينو يعيش فى العالم ، وهو ليس ضحية لأى نوع من أنواع الرمزية ، كما أنه ليس ضحية للانغلاق الناجم عن الانطواء على النفس . إن حالته لا يمكن أن تثير النفور أو الاستنكار الشديد . إنها حالة واضحة ، ضرورية وليس فى الإمكان شفاؤها ؛ وعلى العكس من التلذذ المرضى حيث ينغمس المريض فى ألمه وكأنه يجلس على كرسى مريح ، نرى هنا وفى كل لحظة ، معركة اكسب الصحة الطيبة « تلك التى يعتبرها زينو الخير الأسمى المصحوب دائماً بالهدوء الداخلى التام وبهارمونية الروح وبالطيبة والصفاء والبراءة وبالأفعال الخارجية المرنة كالأناقة والسهولة فى الحركة والمكر والنجاح فى الأعمال وإمكانية إغراء النساء والعزف على الكمان بنجاح بدلا من إخراج الصرير الفظيع من هذه الآلة تماماً مثلما يفعل بالحياة . إن الإنسان السليم لا يستغل هذه المواهب فى العيش بطريقة فوضوية : بل على العكس إنه يتمسك ، على سبيل المثال ، بزوجة واحدة، ويحافظ بشدة على هذه القاعدة . وليس فى هذا أى تناقض ، ذلك أنه إذا كان كل شيء دليلا على الصحة السليمة فكل شيء مرض بالنسبة للآخرين .

وهكذا الأمر بالنسبة لزينو خاصة فى علاقته مع الزمن . إن زمن زينو زمن مريض . لهذا السبب فإن إحدى مصائبه هى أنه لا يجيد العزف على أى آلة موسيقية : « إن أصغر الناس شأناً ، عندما يعرف ما هى المسافات الموسيقية الثلاثية والرباعية والسداسية ، يعرف أيضاً كيف ينتقل من إحداها إلى الأخرى . أما أنا فعندما أعزف على إحدى هذه المسافات الموسيقية فإننى لا أستطيع التحرر منها ، إنها تلتصق بى وتعتدى على المسافة التالية لها وتشوهها » .

وزينو عندما ينطق بجملة أثناء حديث له ، مهما كانت بساطة هذه الجملة ، يتعب نفسه فى تذكر جملة أخرى كان قد قالها قبل أن ينطق الجملة الثانية وذلك يحدث فى وقت واحد . أيضاً عندما لا يصبح لديه سوى خمس دقائق للقيام بعمل مهم فإنه يضيعها فى التفكير فى أنه لم يكن ليحتاج لأكثر منها حتى يقوم بهذا العمل المهم . وفى حين آخر يقرر أن يكف عن التدخين لأن الدخان سبب كل آلامه التى يعانيها .عندئذ ينقسم وقته وتلتهمه التواريخ المتتالية

« لآخر سيجارة » دخنها . وهو يسجل مقدماً هذه التواريخ على حائط حجرته حتى إن الجدران تمتلىء بالتواريخ ، فيجد نفسه مضطراً للانتقال إلى مسكن جديد. ووسط هذه الفخاخ يضرب الموت من حوله الأهل والأصدقاء وفى كل مرة يجد نفسه قد أخذ على غرة عندما يفهم فجأة أنه لن يستطيع أبداً (بسبب موتهم) أن يثبت لهم حسن طويته و براءته .

لكن زينو لا يستعرض مرضه ، بل يحاول ألا يتحدث عنه بالمرة وأن يتصرف ككل الناس فى حدود الممكن . بل لقد « اكتسب نهائياً المظهر الخارجى لإنسان سعيد » . فمن مائدة الأسرة التى يصل إليها كزوج محبوب فى الموعد المعروف إلى المكتب حيث يعمل ، بهمة ، كمحاسب بمكافأة غير ثابتة ، ومن اللويد إلى البورصة، ومن سرير عشيقته إلى دار أهل زوجته الذين يحترمونه ، نتتبع بحرص « صرمحة » هذا الصياد الذى يطارد نفسه بلا هوادة . إننا نضع هذا الرجل دون تردد إلى جانب إخوته : إنها نفس حالة ميخائيل كوهلوهاس وولعه الشديد بالبحث عن جياده المصادرة بدون وجه حق ، وديمترى كارامازوف والتدهور المستمر الذى تتخلله إلهاماته المفاجئة ، والمال الذى يجرى وراءه محاولا اقتراضه بأى ثمن. والمسيرة المتضاربة« ليوسف...ك »الذى يطارد محاميه وقضاته فى وقت واحد . إن العجز الذى يصاب به زينو فجأة (ركبته التى تتصلب لأن صديقاً أعرج حدثه عن الأربع والخمسين عضلة التى تتحرك عند السير) أو الألم الذى يعانيه فى جنبه (لأن صديقاً آخر رسمه فى صورة كاريكاتورية وقد اخترقت المظلة جنبيه) هذا الألم الذى يصاحبه بقية أيامه يشبه تماماً آلام القبطان آشاب ، الذى فقد ساقه فى معركة مع الحوت الأبيض ، أو آلام موللى الذى يزحف الشلل عليه ابتداء من القدم . إن زينو يعرف مقدماً كيف سيموت : سيبدأ الموت بغرغرينة فى الأطراف السفلى . ليس هذا فحسب بل المدينة نفسها ، (هذه المدينة تريستا ، التى لم تكف إيطاليا عن المطالبة بها بالرغم من أنها لا تتحدث الإيطالية وإنما لهجة خليط من الألمانية والكراواتية) تذكرنا ببراج الجرمانو — تشيكية التى عرفناها عند كافكا ودبلن الأنجلو — إيرلندية

التى عرفناها عند چويس : إنها أوطان هؤلاء الذين لا يحسون الاستقرار، وهم يتحدثون بلغاتهم الأصلية . «إن الاعتراف المكتوب كاذب دائماً فنحن (التريستيون) نكذب فى كل كلمة توسكانية ننطق بها » .

وبالإضافة إلى هذا فالمتحدث مصاب بالكذب والنية سيئة . فهو عندما يقدم نصه للمحلل النفسانى يجد هذا الأخير أنه يحتوى على قدر طيب من الأكاذيب . وزينو نفسه يشير إلى بعضها . ولكن كيف يمكن هنا معالجة أى كذبة طالما كان كل حادث مصحوباً بتحليل طويل يسفهه وينكره ؟ . ذات يوم لم يستطع زينو أن يشوه أحد مواقفه بقدر كاف فأعلن أن الموقف « كان واضحاً حتى إننى لم أكن أفهم منه شيئاً » . حدث مرة أخرى بعد عملية جمع مظاهر وشواهد عقدة أوديب الكلاسيكية بإسقاطاتها العديدة ، أن دخل زينو فى معركة حامية لأن الطبيب لم يستطع أن يتفادى معرفة أن زينو مصاب بعقدة أوديب ، وبعد ذلك أضاف عن قصد إلى افتراض أنه مريض بعقدة أوديب عدة عناصر أخرى مزيفة . وغير ذلك : إنه يتصرف بنفس الطريقة فى علاقاته مع أصدقائه وأسرته فهو يقول دائماً : « لو أننى لم أشوه كل شىء لما كانت هناك ضرورة لأن أفتح فمى » ويكتشف زينو فى النهاية أن تحلياه يستطيع أن يحول الصحة إلى مرض ، وليس هذا هو المهم : عندئذ يقرر أنه من الضرورى رعاية الصحة الطيبة كما يراعى المرض .

إن تلك الصحة الطيبة — أو السيئة — التى يريد رعايتها ومعالجتها — هذا الشعور الذى يشير إليه عنوان العمل — ينتهى زينو بأن يسمه « الحياة » التى « تختلف فقط عن الأمراض الأخرى بأنها مرض مميت » .

وتنفجر الحرب بين إيطاليا والنمسا . وعلى العكس تماماً مما يمكن أن تتوقع يدعى البطل أنه واجد توازنه النفسى فى المعاملات التجارية المجنونة الناتجة عن اشتداد الأزمة « وينتهى الكتاب برنة أمل غريبة إذ يقول : ذات يوم سيأتى رجل « عادى ككل الرجال لكنه أكثر مرضاً بقليل » وسيضع فى مركز الأرض قنبلة ذات قوة لم تعرف من قبل . « وسيحدث انفجار لن يستطيع أحد أن يسمعه »

عندئذ ستعود الأرض إلى الحالة السديمية وستستمر فى دورتها فى السماوات وقد تحررت من البشر – ستصير بلا أمراض ، وبلا طفيليات .

إنه زمن مريض ، ولغة مريضة ، ولبيدو مريض ، وسعى مريض ، وحياة مريضة . . وإدراك مريض . ولا يجب أن نرى هنا أى إشارة ، حتى ولو كانت عابرة جداً ، إلى حكاية الخطيئة الأولى أو أى نياح ميتافيزيقى . فالمشكلة ببساطة هى مشكلة الحياة اليومية والتجارب المباشرة مع العالم. وما يقوله لنا ايتالو سفيفو[1] هو أنه لا يوجد شيء طبيعى فى مجتمعنا الحديث ولا ضرورة لأن نقلق لهذا : يمكننا أن نكون سعداء تماماً وأن نتحدث ونضاجع ونقوم بأعمالنا ونحارب ونكتب الروايات ، لكن لا شيء من هذا سيحدث دون تفكير ، لا شيء سيحدث كما لو كنا نتنفس . إن كل فعل من أفعالنا ينعكس على ذاته ويمتلئ بالأسئلة . ففى نظرنا تبدو حركة اليد البسيطة غريبة غير موفقة ، إن الكلمات التى نسمع أنفسنا عندما ننطقها ترن رنيناً كاذباً فور نطقنا لها ، إن زمن نفوسنا ليس زمن الساعات ، وكتابة الرواية بدورها لا يمكن أبداً أن تكون كتابة بريئة .

---

(١) راجع صفحة ١٤٩

الفصل السادس

جوبوسكى الحالم [1]

(١٩٥٣)

كان الإنسان يعرف نفسه بأنه نتاج هذا العالم . ثم أراد أن يصبح ضمير هذا العالم : وما ذلك إلا طريقة فى الحلم بأنه يجسد خلاصه .

« ج . ب »

جوبوسكى سجين حجرته ، عاجز لا يتحرك وهو يكتب :

« أنا هنا ، ولكن ليس بالطريقة التى أنت موجود بها : فقط لو كنت تستطيع أن ترى كيف تعمل عيناى . . . ظلى يدور حولى ، وأنت تدور حول ظلك » .

« من العسير أن أفهم الآخرين أننى لا أعيش مثلهم . إنهم فى الفراغ كالسمك فى الماء . أما أنا فلا . . أنا ثقب فى قاع نهر » .

إن جوبوسكى وقد وجد نفسه فى سن العشرين مبتوراً عن الحياة بسبب الجرح الذى أصيب به فى الحرب ، وجعله مشلولا إلى الأبد يفكر أولا فى الانتحار « لأنه يحب الحياة » ولكنه سرعان ما يدرك خطأه : فهو إذا كان قد فقد ساقيه فالحياة لا يمكن أن تفلت منه . بل أكثر من ذلك : إن عجزه الجسدى يعطيه قوة جديدة ليبنى العالم من حوله (وهى قوة كانت حركته الجسدية حتى تلك اللحظة قد حولتها عن طريقها الطبيعى أو قنعتها . وإذا كانت تلك الحياة التى يكونها قد بدت له فى البداية كنتاج لعملية تعويض ، نتاج طيب بالنسبة له (ولكنه رغم كل شىء ثانوى جداً بالنسبة لمن يستطيع الاختيار) فهو يسلم الآن بأنها أثمن وأعمق حياة ، وربما الحياة الوحيدة التى يمكن أن تكون حقيقية . إنه يقول :

لو عاش كل الناس بلا حركة مثلى لخلقوا اسماً محملا بالشك للإشارة للأحداث التى تدور حولهم لتحيط بهم وتغطيهم .

---

(١) راجع صفحة ١٤٩ .

لو عاش الناس بلاحركة، ولو سلموا بأن يكونوا هذا «الثقب فى قاع النهر» لوجدوا الماء يأتى إليهم من كل الجهات ، ولرأوا كل التيارات تتكون بطريقة جديدة ، بطريقة مفهومة أكثر . وعند ذلك يأخذ النهر معناه الحقيقى .

هذه التجربة الدرامية . . بوسكى لم يقم بها لنفسه وحده ، وهو يبدو لنا كاتباً فريداً لا يمكن لأحد أن يحل محله ربما فى خواطره اليومية أكثر منه فى أعماله الروائية أو الشعرية الصرف ، هذه الخواطر التى يحاول فيها بعناد أن يفهمنا موقفه . ذلك أن موقفه ليس إلا الصورة القاسية لصورة الخالق نفسه .

إن العالم المحسوس الذى يحيطه ليس إلا مادة يهبها خياله لينقذها من العدم تماماً كالحلم أو الذكرى . إنه مسجون فى حجرته وهو محكوم عليه بعدم الحركة بسبب الرصاصة التى أصيب بها ، ولكنه هو فى نهاية الأمر الذى يعطى وجوداً عضوياً لسجنه. إنه هو الذى يُخرج من المصادفة والعدم تلك الرصاصة الضائعة التى حطمته . هذا لا يعنى أنه ينفخ روحاً فى ظواهر تتمتع بحياة مستقلة ، فذلك خلق لولاه لما كان للمادة أى شكل ، ويكتشف بوسكى فى النهاية أنه هو الذى حكم على نفسه بهذا البتر .

ونستطيع متابعة هذا التطور من صفحة لأخرى فى رواية « رفيق القمر Le Meneur de Lune » .

« إن الحادثة التى تصيب إنساناً لا تمس منابع وجوده ، إنما تميت عاداته . والإصابة الفيزيقية لا تفسد إلا ما هو على استعداد للفساد .

ـــ وعلى هذا فبعد أن قذف بك فى فراش العجز رأيت الحياة كلها تأتى إليك؟

ـــ واحسرتاه ، ما الذى جسدته سوى الحادث الذى رحت ضحيته ؟ » .

ويقول بعد ذلك : « اجعل حياتك على صورة أحسن ما فى ذاتك . وإذا كانت حياتك تفرض عليك قانوناً لم تدركه أنت فلا تنفصل عنها بهذه الحجة . فأنتما ، أنت وحياتك ، نتاج نفس الإرادة » وفى صفحة أخرى يقول :

« إن ما يحدث لك ليس إلا ما أردت أنت . . »

إن ذكريات الشباب هى أول ما يتشكل من جديد فى زخارف وأحداث

تخلصت من الهالات التي تحيط بها . ومن الآن فصاعداً ستصبح هذه الذكريات ذات عجينة أكثر صلابة . وليست التجربة بغير ذات بال ، بالعكس ، إذ ليست هذه الذكريات مجرد « ماكيت» توضيحي بسيط قد حل محل واقع معقد ، إنها بحق الماء والطوب اللذان « يشيدان هذا العمل ويكسبهما الصلابة » .

ذات مرة قالت له إحدى صديقات الطفولة : « أمر غريب ، كأن القرية التي عشنا فيها تقع على عمق مائة قدم من سطح الأرض وكأنك تغوص فيها عندما نعتقد أننا نراك » .

لكن بوسكي لا ينخدع بهذا ، فهو يعرف تماماً أنه « يخفي بين ذكرياته تجربة خفية عميقة » : إذ ليست المشكلة هي الهبوط إلى القرية المدفونة ، وإنما المشكلة أن يعيد بناءها ، أو أن يهبها الحياة لأول مرة ، ذلك أن الحديقة والبيت الصغير الكائن على حافة النهر وخط السكة الحديد الكائن عند أقدامه كل هذا لم يكن له وجود من قبل . إن المشاهدين غير المنتبهين هم وحدهم الذين يخلطون هذه الأشياء بفتات الذكريات التي أفسدها الزمن وبعد الشقة ، هذه الفتات التي يفترض أن تلك البناءات مرتبطة بها . أما هو فيعرف أن بريق هذه الأشياء الصغيرة ، أي ما تتسم به من وضوح وكثافة لا يقبلان التغير ، هو بريق ووضوح عالم جديد سيمتلكه هو إلى الأبد . إن جليد هذا العصر الآخر لن ينصهر عند أول شعاع شمس .

« في محاولاتي لاستعادة ذكريات مارسيلين أو القرية التي كبرت بها أحس بالذكرى تعود إلى وكأنها غفران أو تسامح يوهب لي بتراخ متزايد . بل كلما تقدمت في هذه العملية أحسست أن لا شيء فيها أكثر خيالية وملاءمة لي من تقريري إسناد هذه الأشياء إلى ذاكرتي » .

« إن تجربة السجن هي التي علمتني ، فعندما كنت حراً كنت أخلق الامتداد الذي كنت أعتقد أنني أتنقل في داخله كشيء . أما في السجن : وأنا ساكن تماماً ، فقد أدركت أن نبضات قلبي كانت تخلق بلا انقطاع الفراغ

الذى كثيراً ما كنت أعتقد أننى أرى فيه ديكور طفولتى الجامد . ولو كنت قد احتفظت بساقى لحركت من بعيد ذلك المنحدر الذى تكسوه الأشجار فى نزهة على الأقدام ولأذبت فى مجهود السير ذلك الإحساس الذى يوزع دمى ، صوره البارزة على هذا الامتداد الطيع لمرمى بصرى . أما الآن فإننى أدرك جيداً تلك العملية التى تظل غير تامة. فياعتقادى أنى أعيش ثانية تلك الذكريات أستطيع أن أخلق على النموذج الذى عرفته فيما مضى منظراً ليس فى حوزتى الوسائل التى تمكننى من التسلل إلى داخله ، ولكن فى استطاعتى أن أمطر عليه الزمن دافعاً فى بعض الأحيان بصفحة بيضاء عبر الخيوط المألوفة لهذه العملية السحرية » .

إن الاكتشاف خطير حقًّا . إنه يشير إلى ارتفاع الفن وتسنمه العرش بتحرير الأدب من فكرة النقل والشهادة . إن التحقيق الصحفى يتطلب من الكاتب المجتهد انتقالا فيزيقيًّا حيث المهم متحلل دائماً ، قليلاً أو كثيراً ، فى « مجهود السير والانتقال » . أما الخلق بحسب تعريفه هنا فهو على العكس من التحقيق الصحفى جزء لا ينفصل عن السجن .

ذلك السجن الذى يزخرفه الخيال الشعبى ، بأمثلة عديدة مثل الشاعر فى برجه العاجى ، والماركيز دى ساد فى زنزانته ، ومارسيل بروست فى حجرته المبطنة بالفلين . وكثيراً ما أرادوا تحديد هذا السجن بصفة معينة من الوحدة كانت تفهم دائماً على أنها وحدة فى مواجهة البشر . غير أننا يجب أن نرى فى هذا السجن شيئاً ، أكثر من مجرد الوحدة ، بل يجب أن نرى شيئاً مختلفاً تماماً بالنسبة لمفهومها : إننا نرى فى هذه الوحدة ليس فقط انعزالا خطيراً فى أهميته ، يبعد بطريقة جذرية كل الأشياء والزخارف بل يجب أن نرى أيضاً ذلك البعد الجديد الذى نتج عن تحريم الاقتراب من هذه الأشياء وتلك الزخارف . ذلك ما تشير إليه بطريقة محددة الجملة الأخيرة فى نهاية فقرة بوسكى السالفة — حيث يقول : « مشهد ليس فى حوزتى الوسائل التى تمكننى من التسلل إلى داخله ، ولكن فى استطاعتى أن أمطر عليه الزمن» إن الظاهرتين هنا (ظاهرة شلل الخالق وحياة الخلق) ليستا موضوعتين كل إلى جانب الأخرى وإنما ترتبطان بعلاقة سببية قوية . وكأن

المقدرة على إعطاء الحياة ، على عكس ما نعتقد ، لا يمكن أن تسير بغير شيء من العجز عن الحياة . عجز يثور ضده الذين أصيبوا به رغم أنهم لا يكفون عن تمنى نهاية قاطعة لمصيبتهم ، الموت هو نهايتها والسخرية منها أكثر صورها كمالا . وفى هذا يقول : « لو كان باستطاعتنا فقط أن يكون لنا جذور . فقط لو كان وجودى كثبات المكان مثل الوجود existence الذى تتميز به الشجرة . أو لو كان مثل وجود روحى : محو تام لكل الأماكن . لكنى كهذا العابر الذى يسير هناك ، انظر إليه وهو يسير ، كأنه يجرى وراء سارة . إنه نفسه كما أن الريشة التى تطير عصفور » .

هناك أيضاً النوم المزيف فى الحلم هذا الذى يعطينا من « الحالة المثالية » "état-idéal" « صورة تقريبية أقل إثارة للخوف » — وهى صورة مؤقتة وقابلة للانقلاب على أى حال — وأكثر فعالية فى نفس الوقت . إن بوسكى ، ككثير من أصدقائه السرياليين ، يسجل أحلامه بدقة ، إنه « يحب وحدة الحلم العظيمة » ويخاف « القلق الذى يحبسه فى لحظة الصحو » . وهو « قلق نموذجى يتسلل إلى دخائلنا لدرجة القرف من كل الفراغ الذى نفقده » . وإذن فسرعان ما ينتهى إلى أن يختلق أحلامه بنفسه ، ويحاول أن « يدخل مرفوع الرأس إلى هذا العالم الذى يقولون إنه خيالى » . يغمض عينيه الجامدتين نصف إغماضة ويحس حوله بالامتداد يتحول إلى شيء آخر .

« كل البيت يتحول ويبدو أنه يكبر ويصمت ويبنى فوق وحدة ينمو فيها صمت الفراغ ويتزايد ويثير عظمة وهديراً يشبهان عظمة وهدير البحر . ثم تأتى كلمة عابرة على شفتى وتكمل انبهارى برؤيا ذلك البناء الضخم الذى فتح فجأة على اللامرئى والعدم إنها كلمة : تغيب "absence" » .

ولكن بوسكى يكشف لنا سر عالم الحلم ، هذا الذى أتاح التخريف والشطح الشعرى لكثير من الكتاب والفنانين التشكيليين . إنه سر شديد البساطة ويوضح فى نفس الوقت العلاقات اللغزية التى تربط الحياة اليومية بما يجب أن

يكون عليه الفن . ولنذكر هنا فقرة أخرى من فقرات بوسكى فهى خير من محاولتنا للشرح التى قد تتسم بعدم الدقة .

« إن الحلم أكثر واقعية من الحياة الواعية لأن الشيء فى الحلم لا يهمل أبداً : فمثلا نجد أن المسدس وعقرب الساعة والبندول يلخصون أحداثاً لولا هذه الأشياء لما كانت هى . إن الحادثة والشيء فى الحلم يتناوبان نفس المكان وبمنتهى الدقة . تماماً كما يحدث فى تلك الجرائم الكاملة المحكمة التى نرى فيها ، على سبيل المثال ، حجرة بفندق تحكى كل الجريمة التى لا يستطيع خيال رجل البوليس أن يعيد خلقها فور رؤيته لهذه الحجرة . إننا نحس ونحن نقرأ الرواية البوليسية أو صفحات ريمون روسل برعشة الإنسان وقد دخل إلى أدق وظائفه وأكثرها ضرورة من خلال العلاقات الوهمية المعقدة » .

إنه إذن ، فيما يبدو ، عالم ذو دلالات ، يعود فيه العبث والوهم إلى مكانهما الصحيح ، مكان الأمارات والدلالات التى لم تفسر بعد — كتلك — التى تتحول شيئاً فشيئاً بين يدى رجل البوليس الذى يفحص « حجرة الفندق » إلى آثار — القاتل — وبالإضافة إلى هذا فإن كل شيء فى عالم الحلم مكشوف و « مموضع objectivé » سواء فى شكل مادة ملموسة (كأدوات الجريمة — فى الرواية البوليسية) أو آثار أكثر ميوعة من الناحية النظرية . إن الكلمات والجمل على سبيل المثال تتحول فى عالم الحلم إلى أشياء تتيح أشكالها فيما بعد نفس الأبحاث والتحليلات ولا شك أن كلا منا قد عرف — حتى وإن لم نعط لهذا أهمية كبيرة — تلك الدقة غير الطبيعية التى يظهر بها ، حتى فى أكثر الأحلام غموضاً ، مقعد أو قطعة حجر أو يد أو سقوط قطعة حجر (ذلك الوضوح يثير فى النفس إحساساً غريباً بأن هذه الأشياء ستتكرر كلما أردنا هذا وكأن قطعة الحجر هذه أو ذلك الشيء الذى انفصل عن أساسه قد جعل نفسه فى حالة سقوط مستمرة) وأيضاً وبنفس الطريقة نحس بالوضوح الشديد لكلمتين أو أكثر (دون أن نعرف من نطقهما) نحس بصورتهما واضحتين شديدتى الوضوح وكأنهما قد حفرتا على لافتة عند ملتقى طريقين .

لكننا سرعان ما ندرك عدم أهمية المعنى المتفق عليه لهذه الكلمات ، تماماً كأدوات الجريمة وما تقصه هذه الأدوات عن الجريمة . إن هذه المعانى ليست فى الحقيقة سوى نتاج ثانوى للأشياء نفسها، هذه الأشياء التى تظل دائماً ضرورية ولا يمكن لشىء آخر أن يحل محلها . إن الأشياء تفرض نفسها بوضوح لا يتعلق بالمعانى التى تكتشف فيها بعد ذلك . إن حضور الأشياء وحده يكفى لإقناعنا وإرضائنا تماماً .

ليس مدهشاً ، والحال هذه ، أن عالماً فى مثل هذا الكمال (أعنى عالماً منتهياً وليس مبسطاً وذا طريق واحد . وإنما عالم فيه كل شىء بلا شوائب حتى الغموض) عالم لا يعد بشىء بعده وإنما يخلص الإنسان من هذا الحنين الغامض نحو المجهول ، أقول ليس مدهشاً أن عالماً مثل هذا يجذبنا إليه بتلك القوة . إن التعبير الشعبى يقول « يهرب » فى الأحلام . ولكن المشكلة هنا شىء مختلف تماماً . إن مفاتيح هذا العالم فى أيدينا ، ونحن نفهم فى نفس الوقت أن الحلم الذى يحدثنا بوسكى عنه ليس حلم ليالينا المضطربة . ولو كان يكفى أن نغمض أعيننا لندرك الحدود الحقيقية لحياتنا لكان الأمر مفرط السهولة . إن الفارق الضرورى بين الاثنين غير مريح تماماً حتى نستثيره ؛ ولهذا فلا شك أن من الأجدى ألا ننام . إن حلم اليقظة ، كما نشعر، يمكن أن يكون الفن ، الفن الذى يسلم النوم أحياناً نتفا منه ، ولكنها لا يمكن أن تنتظم فى الفن إلا بفضل النشاط الواعى .

وكما أن الذكرى هى الشهادة بالحضور فى مكان آخر alibi فإن الأحداث والمناظر الوهمية ليست إلا وسيلة للدخول إلى عدم شفافية الظواهر التى تحاصرنا من كل جانب والتى كثيراً ما نتوه بسبب إلحاحها وضغطها علينا . مرة أخرى نقول إن ما يجب أن نتلافاه هو « مجهود الصعود » الذى تحدث بوسكى عنه فى البداية .

أما بالنسبة للذين يتمتعون بأجسام طيبة ، هؤلاء الذين يسلمون قياد أنفسهم لأجسادهم ، أى أولئك الذين يتحللون من يوم لآخر بتأثير ألعاب الحركة والعضلات ، نقول إن المستحسن ألا يستسلموا للرؤى السوداوية . إن الحلم كلمة طيبة لتفسير ما يحدث فى مخيلة الإنسان وقد كف عن الحركة بتأثير

النوم . هذه الكلمة المليئة بعديد من المعانى الضمنية غير المستحسنة تخدم رجال الأعمال فى أن يحتفظوا بصحتهم المعنوية . ومع ذلك فإن جوبوسكى يحس أن هناك بالرغم من كل شيء أخوة له بين رفاقه السابقين (الذين انفصل عن حياتهم نتيجة ما حدث له)[١] .

كتب بوسكى : « إنى أؤيد الرجل الذى يحكى لنفسه أنه قد حلم بنفس المسيرة التى يؤديها وهو ذاهب إلى عمله . أما أنا ، الذى لا أتحرك فى يقظتى أكثر مما أتحرك فى نومى ، كيف لى يا أصدقائى أن أستخدم نفس وسائلكم فى التفريق بين الحالتين » (الحلم واليقظة) ؟

وإذن ، فربما كان الحلم ذا عون أكبر لهؤلاء الأصدقاء أيضاً . . . هؤلاء الذين يستطيعون الوقوف على أقدامهم ، هؤلاء الذين يستطيعون السير لو عرفوا كيف يفيدون من رؤية هذا « الساكن » الممنوحة لهم . قصارىَ الأمر أن الحلم سيخدمهم كما سيخدمه فهمته عند الاثنين واحدة فهو يفسر نفس العالم أو بالأحرى يخلقه . يقول بوسكى : « إن النظر إلى أحلامى يصبح لعبة عبثية لو لم أكن أتابع على الأشياء اليومية الانطباعات التى أعطتها لى » .

وعلى أى حال « فلا شيء يميز الحلم عن العلم : إن الأشياء فى الحلم لا تختلف كثيراً عما هى عليه فى حالة اليقظة » . إننا فقط نراها أوضح لأن الإضافة « تسقط من أعلى » .

ها نحن بلا مراء نعود إلى الأرض : إنها « الأشياء اليومية » تلك التى يجب أن نجمعها . إن وضوحها المثير للإعجاب الذى أحسسنا به للحظة هو فى الواقع وضوحها هى . . . على الأقل يجب أن يكون هكذا . وهى تسألنا العون حتى تكتسب صفة الوضوح هذه .

« لا تحاك الواقع وإنما اشترك معه . ضع أفكارك ومواهبك التعبيرية فى خدمة الأيام والأحداث التى تبرز الأشياء . اربط نفسك بوجود الأشياء

---

(١) المترجم .

وإذا لم تكن أنت ما تفتقده هذه الأشياء فأنت لا شيء . إنك بهذا ترى ما هو كائن بما أحسست أنت .

إن الحلم ليس إلا هذا الشعور المبهم بما سيكون عليه عالم الواقع عندما تعطى روحنا الشكل النهائى للمادة أو الشيء . ولكن للأسف .. هذه الشذرات المدركة بطريقة مبهمة لا تكفى لإقناع الإنسان بالضرورة التى يجد نفسه فيها لازماً للأشياء . حتى إنه يفضل فى معظم الأحيان ، سواء كان هذا بسبب الاستخفاف أو الافتقار إلى الخيال ، أن يتجاهل الاكتشافات الجزئية التى شهدها . إن موقفه فى العالم يزيد من عماه .

« إن غثاثة العالم ترجع إلى عدم كمال الرؤيا عندنا وإلى عدم كفاءتنا على الانتباه . إن رؤيانا للأحداث دائماً غامضة ضبابية تشبه ذلك المنظور الذى تحفره مصابيح سيارة تسير ليلا . فهو منظور غير كامل إلى حد أن السائق يضطر دائماً وبلا توقف إلى تفسير وشرح العلامات التى يلمحها . إننا لا نستطيع رؤية الطريق فى الليل إلا إذا انتزعنا أنفسنا مما نرى منه » .

أما ما هو أخطر من« عدم القدرة على تفسير الإشارات » فهو حالة الافتقار إلى الإرادة التى تحصرنا فيها هذه الضرورة . إننا إذا كنا لا نستطيع فذلك لأننا أساساً لا نريد . إن عدم كمال الظواهر التى تكون عالمنا تذهلنا ، ولكننا نقنع أنفسنا دائماً بأن هذه أشياء لا تخصنا ، وبالإضافة إلى مسئوليتنا فى الغموض فإننا نترك عن إرادة لقوة عليا مشكلة تكملة هذا العمل وإنهائه وكأن ظرف أننا بشر ذريعة طيبة لاستسلامنا .

إن الفكر ، وقد تكيف بالحياة التى يعكس كل أحداثها ، يكف عن تحصيل عناصر الحياة وجمعها فى كل واحد . إننا لا نرى إلا الحدث فى الحدث ونرفض أن نرى فيه قصة حياة محكوم عليها بالفناء .

« إن فكرنا يرفض أن يكون فكر حياتنا . إننا ننظر للأشياء وهى تمر أمامنا لننسى أنها تنظر إلينا ونحن نموت » .

إن بوسكى ، فى مواجهة هذا الاستسلام غير المقبول يبسط نوعاً من التبشير

العنيد تظهر عناصره الجوهرية فى كل أعماله . إن المادة الحقيقية ، كما يقول ما زالت غير مرئية : « إن ما كنت تسميه هكذا ليس حتى صورة للمادة الحقيقية . ذلك أن المادة الحقيقية مغطاة دائماً . يجب على روحك أن تختلط بها حتى تريك إياها » . أيضاً فإن الزمان والمكان هما من عمل الإنسان أو على الأقل سيصيران هكذا . وما يجب علينا أن ننقذه ليس أنفسنا وإنما « الأرض والأحجار والرماد » . إن واجبك هو إنقاذ المكان والزمان ، الحقيقة . أن إرادة أن يكون المرء هذا المنقذ تحتوى على كثير من الكبرياء والمهانة فى نفس الوقت ذلك أن الإنسان يختفى تماماً فى هذه العملية ليدع المكان لعملية خلق معقدة هى وحدها التى تستطيع أن تكون . ولكن لأن الإنسان متكبر أحمق فإنه يريد أولا أن « يكون » وذلك هو بالضبط ما يخلق عدمه « أنت لست كائناً » بل ولا حتى ملعوناً . فليست اللعنة إلا مكان حريتك البشعة الحقيرة » .

إن أكبر ميزة فى نفس الإنسان هى فقط مقدرة (وبالمعنى الأخلاقى تصبح هذه المقدرة واجباً) إدراك وخلق شكل يستطيع أن يعطى الوحدة "unité" للعالم وأن يسمو به « إلى درجة أن يشابهنا » . سيكون هذا هو التتويج الحقيقى للإنسان ، هذا الإنسان « الذى سيأتى » .

إن الإنسان — النجم — هو ذلك الذى يجب أن يأتى .

إن الأحداث عسيرة على إدراك الإنسان ولا يستطيع الدخول إليها بسهولة ولكننا مع ذلك نستطيع شيئاً فشيئاً أن نرى فيها رسم حياتنا . وقد تحدث بوسكى عن حياته ، حياته التى يبدو أن مصيراً عابراً قد حطم وجودها فقال : « ليس فيها حدث واحد يقع دون أن يكون صفة من روحى » . ويقول أيضاً : « إننى ذات وموضوع إرادتى فى وقت واحد » . الإنسان يوجد باشتراكه فى الأحداث وبطريقته فى إتمام الحدث الذى كان الإنسان يصبح عليه عبر هذه الأحداث : من إذن أفضل من مشوه الحرب هذا المقيد إلى سريره منذ عشرين عاماً ، من أفضل منه يستطيع أن يعلمنا هذا وبتلك الطريقة المؤثرة والواضحة فى نفس الوقت ؟

لا يكفى أن نمتلك المصادفة . فمن المصادفات ما هو أكثر تقنعاً وتخفياً

من الأحداث التى تبدو عبثية للوهلة الأولى وعلى سبيل المثال تلك التى تبدو فى إطار من النظام مصطنع ولكنه مطمئن ويقوم مقام معنى هذه الأحداث. هذا النوع من الأحداث يمر دون أن يثير أى انتباه وننسى أننا يجب أن نحذره فيخنقنا تماماً.

إن أكثر الأحداث بساطة وأحسنها ارتباطاً بمسبباتها يبدو خاضعاً لعلاقات تحتية تبدو بدورها وكأن نفوسنا هى التى قدمت معالمها الرئيسية، إن هذه الأحداث بتخللها فى عالم خامد، تساند وتؤيد ولو لفترة قصيرة جداً آمالا كنا نعقدها عليها ويكاد المرء أن يقول إن هذه الأحداث قد تلاقت وهى تبحث عنا وإنها برغم خضوعها للقوانين الفيزيقية قد انتظمت بعيداً وخارجاً عنا على شكل أحلام. بل لقد يبدو أنها ذكريات مرت بنا أو أحداث غير منتظرة.

ولاشك أن أهم الانتصارات التى أتت بها السريالية هو أنها، بفضل البحث المستمر، قد أعادت للمعجزات الواضحة التى تلقى بالشك الجارف على الرؤيا الشائعة عن الواقع، كل قيمتها وثقلها : هذه المعجزات الواضحة ذات الشواهد الجلية التى تتميز بطبيعة غير معروفة، ومن خلال اختفائها دون هوادة سندخل إلى قلعة كل لحظة، غير أنه من العبث أن نستهلك قوانا فى التقريب عنوة بين مكواة وياقة منشاة، إن استحالة أن نجد الوهم حتى فى أكثر العلاقات عرضيه تعفينا من هذه اللعبة، إن العالم اليومى يهبنا ثراء يكفينا لأن نظل بمعزل عن الضرائب الوهمية. إن أكثر الظاهرات عادية ستصبح فى نهاية الأمر الأكثر إثارة للعجب.

يجب أيضاً أن نحذر الكنايات والتراكيب الرمزية (وهذه فكرة عزيزة على أصدقاء بريتون) إن كل شىء وكل حدث وكل شكل هو فى الحقيقة رمز نفسه : « لا تقل صليب من الخشب أو علامة الصليب فذلك معناه أن هناك رمزاً غير واقع وشيئاً له دلالة يمكن أن يكون واقعياً. إن الاثنين فى وقت واحد واقع ورمز ».

إن عالم بوسكى — عالمنا — هو عالم من الرموز والعلامات. كل شىء فيه رمز، ولكنه ليس رمزاً لشىء آخر موضوع بعيداً عن متناولنا وإنما رمز نفسه،

رمز لهذا الواقع الذى لا يسألنا إلا أن نكتشفه .

ونحن نمتلك، للقيام بهذه العملية، سلاحاً فريداً هو جسم الكلام والكتابة، أعنى اللغة Le Langage لكن كلمة سلاح لا تنفع تماماً للتعريف بما يبدو لنا هدفاً ووسيلة فى الوقت نفسه . ذلك أن اللغة علامات (أو رموز بالمعنى الرياضى) وهى تمثيل لكل الرموز ، وعلى هذا فلن تكون لها دلالات خارجة عنها تماماً . فلا شىء فى النهاية يمكن أن يكون خارجها .

إن اللغة ليست محتواة فى الشعور، وإنما هى التى تحتوى الشعور . وتجربة اللغة تضم كل التجارب الأخرى — مثلا عندما أكتب لامرأة « سآخذك بين ذراعى » فإننى لا أمسك سوى شبحها .

حتى أنه يمكن ألا يكون هناك شىء خارج اللغة ، إن العالم « يتكون فينا » ويكتمل بالكلمة ، ذلك أن الكلمة حقيقة ، إنها حقيقة عندما تخرج بعظمة الإنسان من فعل تسمية الشىء

« إن الكتابة هى أن نهب واقعنا للحقيقة التى نستمد منها واقعنا حتى نصبح من جديد فى قلبها خفافاً كالأحلام .

لتكن لدينا الشجاعة على أن نتفق على أن هذا الإنسان غير موجود إلا خارج نفسه وهو ليس إلا سالب الوجود ، والتقدم المرموق له هو أن يمحى نفسه تماماً . إن هذه الفكرة المناقضة لما هو شائع مثيرة للاهتمام حقاً . هل علينا أن نغزو وجودنا وننتصر عليه ؟ صراحة أنا أعتقد فى هذا فنحن « الموجود » فى حالة الزوال، نحن فى حالة الكائن المنفى ، نحن بعيدون تماماً عن الحياة ، بل أكثر بعداً عنها من البرد المميت الذى يتمتع مع ذلك بامتياز تنقية الجو وإعطاء الوضوح والصلابة لكتلة من الماء . لقد فهمت . أريد الآن أن أجمع وأحصد عدمى فى ظل واقع جدير بالنور . أريد أن أصنع بيدى شيئاً يمحو كل آثارى » .

هذا نص « متماسك وغير قابل لإرجاعه لشىء آخر أو لتفسيره به » نص على درجة من الكمال حتى ليبدو وكأنه لم تمسسه يد ، شىء غاية فى الكمال حتى أنه يستطيع أن يمحو كل آثارنا . . ألا نرى فى هذا مطمع كل كاتب ؟

لا شك أن عمل جوبوسكى سيبقى دائماً عملاً ذا قيمة كبيرة بالنسبة لنا؛ ذلك بسبب تلك الفكرة الثابتة إلى كونها عن الخلق الأدبى أو الفنى بشكل عام . وبسبب هذه الفكرة يجب علينا ألا نقف كثيراً عند تلك الصفحات التى قد تحتوى على كلمات تثير الضيق « الزوال والإنسان فى المنفى » والتى تبدو وكأنها تقترب من الحديث عن الخطيئة الأولى . ومع ذلك فحتى إن لم نلق كثير انتباه لكثرة استخدامه لكلمة « روح » – حيث كان يجب أن يستخدم « خيال » فإننا لا نستطيع أن نخفى امتعاضنا أمام هذا التصرف (الإلحادى بالرغم من كل شىء) الذى يسود أعمال جوبوسكى . إن الأكثر خطورة من تلك المفردات الغامضة (روح « وخلاص » إلخ) هو محاولة الامتلاك الشاملة للكون التى تقوم بها النفس البشرية فى أعمال بوسكى . ذلك أن فكرة الكلية تقود دائماً سواء بطريق مباشر أو غير مباشر إلى الفكرة المطلقة أى العليا أى فكرة الله .

ومع ذلك فالإنسان نفسه هنا هو الذى يجب أن « يعطى الوحدة للعالم وأن يرفعه إلى مستوى مشابهة الإنسان » . وما نأسف له حقًّا هو أن ليس هناك (من أعمال بوسكى) ما يحدد أن تلك العملية ستظل دائماً متعاقة بالإنسان، وأنها تهم الإنسان وحده فقط ، وأن الإنسان لن يصل إلى جوهر الأشياء ، وأن الخلق فى النهاية ، ذلك الذى يدعونا إلى أدائه ، عملية يجب أن نبدأها كل مرة بأنفسنا أولا ثم يكملها الذين سيأتون بعدنا .

هنا فقط يأخذ اختراع العالم معناه الحقيقى – اختراع دائم لا يتعلق بالفنانين وحدهم وإنما بكل الناس . إن خيالنا هو القوة المكونة لحياتنا ولعالمنا نحن – ذلك فى كل شىء : فى الحلم والذكرى والنظرة . على كل إنسان بدوره أن يعيد اختراع الأشياء التى تحيط به فالأشياء الحقيقية الواضحة ، الصلبة ، اللامعة هى أشياء عالم الواقع . إنها لا ترجعنا لأى عالم آخر ، إنها ليست دلالات إلا على أنفسها . إن الاتصال الوحيد بها الذى يستطيع الإنسان أن يمارسه معها هو أن يتخيلها .

الفصل السابع

صمويل بيكيت
أو الحضور على المسرح
١٩٥٣ – ١٩٥٧

يقول هيدجر : ظرف الإنسان هو أن يكون هنا . . وربما كان المسرح هو أكثر الوسائل التى تستطيع أن تمثل هذا الموقف وبطريقة طبيعية. فشخصية المسرح تكون أولا على خشبة المسرح . إذن فصفتها الأولى هى أنها هنا (حاضرة) .

إن مواجهة صمويل بيكيت لتلك الضرورة تمثل فى المقام الأول أهمية فريدة . فبعد قصصه العديدة سنستطيع أخيراً رؤية إنسان بيكيت . سنستطيع رؤية الإنسان ذلك أن بيكيت القصاص لم يكن يفعل سوى أن يقلل من صفحة لأخرى إمكانيات الإمساك به لأنه لم يكن يكف عن إجهاد نفسه فى بحثه القصصى .

إن مورفى وموللى ومالون وماهود وورم ، كل هذه الشخصيات ليست إلا بطلا واحداً فى كتب بيكيت وهذا الشخص يتناقص ويتحلل من كتاب لآخر ، وبسرعة مطردة : هو فى البداية عاجز لكنه يستطيع التنقل على دراجة ، لكنه سرعان ما يفقد استعمال أطرافه واحداً بعد الآخر . بعد ذلك لا يستطيع حتى الزحف . فيجد نفسه محبوساً فى حجرة .

وهنا تبدأ حواسه فى التخلى عنه شيئاً فشيئاً . إن الحجرة بتناقصها المطرد تتحول إلى صفحة بسيطة تحتوى على جذع متعفن أخرس بالطبع ينجز تحلله التام ، وأخيراً لا يتبقى إلا هذا : «شكل البيضة ومابداخلها من المادة اللزجة » . لكن الشكل أيضاً وتلك المادة سرعان ما يصبحان محلاً للنفى والإنكار وذلك بسبب تفصيل عبثى جسمى دقيق : هو أن للشخصية عضلات ، وهو الأمر المستحيل ،

ذلك أنه لا يمكن أن يكون فى البيضة عضلات » وهكذا مرة أخرى يحذرنا الكاتب من أن « الإنسان ليس هذا أيضاً » .

وعلى هذا فإن كل المخلوقات التى انسابت أمامنا لم تفعل شيئاً سوى أن ضحكت منا . لقد احتلت كل كلمات الرواية بدلا من أن يحتلها ذلك الكائن غير المحدد والذى يرفض دائماً أن يظهر فيها ، ذلك الإنسان الذى لا يستطيع أن يستجمع ويمسك فى يده بوجوده ، هذا الذى لا يستطيع أبداً أن يكون حاضراً .

أما الآن فنحن فى المسرح . وها هو ذا الستار يرتفع .

لا يمثل الديكور شيئاً أو بالتقريب هكذا . هل يمكن أن نقول إنه يمثل طريقاً ؟ لنقل بطريقة أعم إنه يمثل مكاناً خارجيًّا . إن التفصيل الوحيد الكائن على خشبة المسرح والذى يمكن ملاحظته هو شجرة عجفاء ، بل شجيرة وبلا أى أوراق ، ولنقل إنها هيكل شجيرة .

على خشبة المسرح رجلان غير محددى السن والوضع الاجتماعى ، بلا بيت أيضاً أى « جربوعان » ومن الناحية الفيزيقية فإنهما يبدوان فى حالة سليمة . يخلع الأول نعليه أما الثانى فيتحدث عن الأناجيل . يأكلان جزرة وليس لديهما شىء يقال ، وهما يتحدثان كل إلى الآخر باستخدام تصغير اسمين يبدوان عائدين إلى أى اسمين وهما جوجو وديدى .

ينظران يميناً ويساراً ويتظاهران بالسير والافتراق ولكنهما يعودان دائماً كل إلى جانب الآخر فى وسط المسرح . إنهما لا يستطيعان الذهاب إلى مكان آخر إنهما ينتظران شخصاً يدعى جودو لا نعرف عنه شيئاً إلا أنه لن يأتى ، ذلك على الأقل كل ما يبدو واضحاً فى البداية .

ولا أحد يدهش عندما يصل صبى صغير (يعتقد ديدى أنه قد رآه البارحة) ويعلن لهم تلك الرسالة : « السيد جودو لن يأتى اليوم وسيأتى غداً بكل تأكيد » وبعد ذلك يتناقص النور بسرعة شديدة . نحن الآن فى الليل . ويقرر المتشردان الرحيل ليعودا غداً . لكنهما لا يتحركان ويسدل الستار » .

قبل ذلك ظهر شخصان آخران ليشيعا بعض التسلية . أولهما بوزو وهو الشكل المرح ويمسك بحبل قيد فيه خادمه لوكى وهو الشكل الحزين المأساوى وقد جلس لوكى على كرسى خفيف ، وأكل فخذ فرخة ، ثم دخن غليونه ، ثم قام بوصف لغروب الشمس فيه كثير من المبالغة والخطابية . أما لوكى فقد انصاع لأمر سيده وقفز عدة قفزات معناها رقص ، ثم شرع بعد ذلك وبسرعة شديدة فى خطبة غير مفهومة مليئة بالتأتآت واللعثمات المهلهلة .

ذلك هو الفصل الأول .

الفصل الثانى هو اليوم التالى . لكن أهو حقاً اليوم التالى ؟ أم بعد ذلك ؟ أم قبل ذلك ؟ على أى حال فالديكور لم يتغير باستثناء تفصيل صغير وهو أن للشجيرة الآن ثلاث أوراق .

ينشد ديدى أغنية عن الموضوع الآتى : سرق كلب قطعة من سجق فقتلوه ودفنوه وعلى قبره كتبوا « سرق كلب قطعة سجق » . . . ويغنيها بحسب السرعات المطلوبة ، ويضع جوجو نعليه ويأكل حزمة فجل . . إلخ . . . وهو لا يذكر أنه جاء إلى هذا المكان من قبل .

ويعود بوزو ولوكى : الأول كفيف ، والثانى أخرس . وبوزو لا يذكر شيئاً . ويعود نفس الولد الصغير ليعلن نفس الرسالة : السيد جودو لن يحضر اليوم ، سيأتى غداً .

لا . إن الطفل لا يعرف هذين المتشردين . لم يكن قد رآهما فى أى مكان من قبل .

مرة أخرى يعود الليل . ويحاول جوجو وديدى أن يشنقا أنفسهما . فربما كانت فروع الشجيرة صلبة تحتملهما — ولكنهما للأسف لا يمتلكان حبالا . . . فيقررا الرحيل ليعودا غداً ولكنهما لا يتحركان ويسدل الستار .

هذا اسمه « فى انتظار جودو » ويستغرق العرض حوالى ثلاث ساعات .

ومن وجهة النظر هذه وحدها يمكننا أن نجد ما يثير الذهول والإعجاب فبالرغم من أنها تستغرق ثلاث ساعات إلا أنها متماسكة تماماً وبلا ثغرات فى حين

أنها لم تصنع إلا من فراغ وبلا تطور حتى ليبدو أن لا سبب هناك لأن تستمر أو أن تنتهى ومع ذلك فالمتفرج يتابعها من البداية حتى النهاية . وربما فقد فى بعض الأحيان سعة الصدر ولكنه يظل دائماً متعلقاً بهذين الكائنين اللذين لا يفعلان شيئاً ولا يتحدثان تقريباً ولا صنعة لهما إلا أنهما حاضران .

ومن العرض الأول استرعى الطابع الجماهيرى للمسرحية انتباه النقد شبه الإجماعى .

والحقيقة أن المسرحية لا يمكن وضعها تحت عنوان « المسرح المعملى » إنها مسرح فقط ولكنه مسرح يستطيع الجميع مشاهدته ، ويستطيع كل إنسان أن يخرج منه بما يعجبه .

أهذا يعنى أن ليس هناك من ينخدع ؟ طبعاً لا . إن الخداع فى كل لحظة تماماً كما يُخدع كل امرئ ببؤسه الشخصى . وعلى الرغم من أن هناك شروحاً كثيرة قد تهمس فى آذاننا من هنا أو هناك إلا أنها كلها عديمة الجدوى .

يقولون مثلا إن جودو هو الله : ألا ترى أصل اسم الله الذى استعاره المؤلف من لغته الأم (وهى الإنجليزية) وفى النهاية لم لا ؟ يقولون أيضاً إن جودو (ولهم أن يقولوا كيف شاءوا) هو المثال الدنيوى لنظام اجتماعى أحسن . ألا يأمل الإنسان فى العيش والكساء مثلما يأمل أن يعيش فى أمان وبلا مصائب ؟ وهذا البوزو الذى هو ليس جودو ، أليس هو الذى يستعبد الفكر ؟ يقولون أيضاً إن جودو هو الموت ؟ فهم سيشنقون أنفسهم إذا لم يأت غداً وحده . ويقولون جودو هو الصمت ويجب أن نتحدث أثناء « انتظارنا » له حتى يكون من حقنا فى النهاية أن نصمت . إن جودو هو أيضاً ذلك الأنا غير المحدد الذى يطارده بيكيت فى كل أعماله على أمل أن « هذه المرة سيكون أنا أخيراً » لكن هذه الصور ، حتى أكثرها سخرية ، التى تحاول بأى شكل أن تقلل من الخسائر ، لا تمحو عن نفس أى متفرج واقع الدراما . أعنى ذلك الجزء العميق جداً والمصطنع فى نفس الوقت الذى لا يمكن أن نقول عنه شيئاً : إن جودو هو تلك الشخصية التى ينتظرها متشردان على حافة الطريق والتى لا تأتى أبداً .

أما فيما يخص جوجو وديدى فهما يرفضان بإصرار أى تفسير لهما سوى هذا التفسير العادى البديهى وهو أنهما بشر ، وموقفهما يتلخص فى تلك الملاحظة البسيطة التى لا يمكن الذهاب إلى أبعد منها وهى أنهما هنا على خشبة المسرح .

هناك بلا شك محاولات من هذا النوع الذى يرفض الحركة المسرحية للمسرح البرجوازى ؛ غير أن جودو تعتبر فى هذه المسألة شيئاً كالنتيجة أو التقويم ، كما أنه لم يكن فى أى من المحاولات السابقة على جودو تلك الخطورة التى تمثلها هذه المسرحية . ذلك أن المشكلة فى هذه المرة ، وبلا غموض ، هى الجوهر ، جوهر المسرح . لم تكن الوسائل فى أى من المحاولات السابقة على جودو بهذا الفقر الشديد . إن هامش سوء التفاهم لم يهمل أبداً مثلما أهمل فى جودو . وإننا لنجد أنفسنا مضطرين للعودة إلى الوراء حتى نقيس هذه الخطورة وذلك الفقر.

لقد بدا طيلة السنوات الأخيرة أنه إذا كان من المعقول أن تتخلى الرواية عن كثير من قواعدها التقليدية والثانوية فإن المسرح يجب أن يكون أكثر حذراً ذلك أن حياة العمل الدرامى لا يمكن أن تكتمل إلا بشرط التفاهم مع جمهور أيًّا كان. كان من الضرورى إذن إحاطة هذا الجمهور بالعناية : كأن تقدم له شخصيات غير عادية ، وأن نثير اهتمامه بمواقف حساسة أو أن ندخله فى دهاليز عقدة مسرحية أو فى النهاية ، أن نخرجه بقسوة شديدة عن نفسه باختراع كلام دائم غير منقطع يكشف عن قليل أو كثير من الهوس أو الغنائية الشعرية .

ما الذى تقدمه إذن « فى انتظار جودو » ؟ لو قلنا أن لا شىء يحدث فيها فهذا قليل ، ولو قلنا إن ليس فيها تشابك ولا عقدة فقد شاهدنا هذا فى مسرحيات أخرى . يجب أن نقول إنها أقل من القليل : تماماً كما لو كنا نشاهد عملية تراجع أو نكوص وراء اللاشىء ، وكما عهدنا أعمال بيكيت دائماً فإن القليل الذى أعطاه لنا فى البداية — والذى كان يبدو لنا لا شىء — سرعان ما يفسد تحت أنظارنا ويتلاشى ويتناقص مثل بوزو فى الفصل الثانى وقد فقد بصره يجره لوكى الذى فقد المقدرة على الكلام ، أيضاً مثل تلك الجزرة ، التى تتحول ، سخرية ، إلى فجلة فى الفصل الثانى .

فى أحد المشاهد يقول أحد الرفيقين فى هذا : لقد صار هذا عديم المعنى فيجيب الآخر : ليس تماماً بعد ، ثم يتبع هذه الإجابة صمت طويل يؤكدها .

ويمكننا أن نعرف بعد هاتين الكلمتين على أى بعد نحن من الهوس الكلامى الذى أشرنا إليه . إن الحوار منذ البداية حتى النهاية « يموت » . إنه فى حالة احتضار ؛ « إنه مجهد يقف على حدود الموت حيث يعيش كل أبطال بيكيت الذين لا نستطيع حتى أن نؤكد فى معظم الأحيان أنهم وصلوا إلى هذه المرحلة من موتهم بين الصمت والألفاظ المعادة والجمل التقليدية (مثل « المرء هو ما هو » أو « الأصل لا يتغير ») . ولكن فى كل مرة تنحرف المحاولة وتضيع بعد عدة مبادلات غير مؤكدة ضائعة وسط الصمت والملل والفشل .

حجة هذا كله تتلخص فى ثلاث كلمات : « إنهم ينتظرون جودو » هذه الكلمات التى تتردد باستمرار وكأنها مقطع موسيقى ، لكنه مقطع غبى ممل لأن هذا الانتظار لا يهم أحداً. هذا الانتظار لو أننا نظرنا إليه على أنه انتظار فقط فسنجد أنه لا يحتوى على أى قيمة مسرحية . فهو ليس أملا كما أنه ليس قلقاً ولا حتى يأساً إنه ببساطة شهادة بالتغيب عن مكان المسرح alibi

هناك شىء كنقطة الذروة فى هذا التحلل العام : أعنى مقلوب نقطة الذروة . . إنه القاع أو نهاية الجب حيث إن خط سير المسرحية هو التدرج فى التحلل. فى أحد المشاهد يقع لوكى وبوزو ،وقد صارا عاجزين ، أحدهما فوق الآخر فى وسط الطريق ولا يستطيعان النهوض . وبعد مساومة طويلة يأتى ديدى لنجدتهما لكنه هو أيضاً يتعثر ، ثم يتهاوى عليهما ، ثم ينادى بدوره أحداً ليقيمه من عثرته فيمد جوجو يده لكنه ما إن يفعل حتى يفقد توازنه ويقع . للحظة لن يكون على خشبة المسرح شخص واحد يقف على قدميه . وإنما كومة تتحرك وتتخبط وتئن ومن هذه الكومة لا نرى سوى وجه ديدى الذى يسقط الضوء على وجهه لينطق بصوت يكاد يكون صافياً جملة « نحن بشر » .

لقد كنا نعرف مسرح الأفكار . وكان هذا المسرح نوعاً من تمرينات التفاهم الصحية وكان له جمهوره (بالرغم مما فيه من سذاجة المواقف والتطور الدرامى) . كان

يثير شيئاً من الضيق لكنه كان يدفع للتفكير الجدى فى الصالة كما على الخشبة . إن الفكر حتى غير البناء منه ، يتميز دائماً بأنه مطمئن والكلمة ، الكلمة الجميلة كثيراً ما تكون هى أيضاً مطمئنة. ولكن الكلام النبيل المنسق يثير الحيرات وسوء التفاهم عندما يستخدم كقناع يخفى الأفكار أو يخفى عدم وجودها كل بدوره .

إن الكلمة هى هذا الغروب « الذى يصفه بوزو ، إنه وصف يلقيه بوزو — كقطعة محفوظات — بعد نحنحة كبيرة لتسليك الزور ، وبعد طرقعات عديدة من السوط ، وهو يصفه بالعبارات المنتقاة والحركات الدرامية ولكنه مخرب مع ذلك بالمقاطعات الفجائية والصيحات المألوفة والشخرات الساخرة . على سبيل المثال :

صوته يبدو كمن يغنى عندما يقول : منذ ساعة (ثم ينظر إلى ساعته وتصبح رنة صوته عادية)تقريباً (نغمة غنائية)بعد أن سكبوا لنا منذ (يتردد ثم يخفض من درجة صوته) لنقل منذ العاشرة صباحاً (ترتفع درجة الصوت) وبلا هوادة (سيل من الضوء الأحمر والأبيض)إلى أن يصل نهاية النهاية التى يبصقها بعد فترة صمت بصوت شديد الاكتئاب : « هكذا يحدث كل شىء على تلك الأرض المومس » (صمت طويل) .

وبعد ذلك تأتى الفكرة . لقد سأل المتشردان بوزو سؤالا ولكن لا أحد يستطيع أن يتذكر ما هو . كل منهم يرفع قبعته وراء الآخر ويضع يده على جبينه ويركز ذهنه وتتقلص عضلاته ، ثم صمت طويل . وفجأة يصيح جوجو . لقد وجد السؤال : « لم لا يضع حقائبه ؟ »

يعنى بهذا لوكى وقد سئل هذا السؤال قبل ذلك بدقائق ولكن لوكى كان قد وضعها بين هذه اللحظات حتى أن ديدى يتوصل إلى إقناع الجميع بأنه « إذا كان قد وضع الحقائب على الأرض فمن المستحيل أن نكون قد سألناه لم لا يضعها » . وهذا هو المنطق نفسه فى هذا العالم عديم الزمن لا تعنى الكلمات « قبل وبعد » شيئاً . إن ما يهم هو الموقف الحاضر ، وهو أن الحقائب موضوعة فعلا وكأنها كانت هكذا دائماً .

مثل هذه الطريقة فى التفكير قد نجدها عند لويس كارول أو ألفريد جارى لكن بيكيت يفعل أحسن من هذا : إنه يقدم لنا لوكى بفكره المتخصص فى التفكير . فما إن يصيح أسيده قائلاً : (فكر يا خنزير) حتى يبدأ قائلا : « لما كان مثل هذا الوجود لا ينبع إلا من آخر الأعمال العامة لبوانسون وواتمان وآله شخصى كاكا كاكادو لحية بيضاء كاكا خارج الزمن يحبنا من علياء غفلته الإلهية وخرسه الإلهى مع وجود بعض الاستثناءات التى لا نعلم لها سبباً ، لكن هذا سيحدث ويتألم بطريقة . . . إلخ إلخ إلخ . إن الآخرين يضطررن للتكتل عليه وإيقاعه وضربه لإسكاته ، لكن الوسيلة الوحيدة الناجحة هى أن يخلعوا عنه قبعته . ذلك كما يقول أحد الرفيقين « التفكير . . . ليس أسوأ شىء » .

الحقيقة أننا لا نستطيع الوقوف كثيراً على الجزء الجدى من مثل هذا التفكير . إن سبعين قرناً من التحليل والميتافيزيقا تميل دائماً لإخفاء ضعف منابعنا عندما نواجه الجوهر والمهم ، هذا بدلا من أن تجعلنا متواضعين وتدفعنا لمعرفة إمكانياتنا الحقيقية .

الحقيقة أن كل شىء يحدث كما لو كانت أهمية مسألة ما تتحدد بالاستحالة التى نواجهها عندما نحاول أن نطبق عليها فكرة سامية ، هذا إن لم نحاول أن ندهورها

إن هذه الحركة — حركة التحلل والتناقص المعدى بشكل خطير — هى العلامة المميزة فى كل أعمال بيكيت . إن الشخصيتين الثانويتين لوكى وبوزو تتدهوران وتتحللان من فصل لآخر مثل تدهور وتحلل مورفى ومولوى ومالون .. إلخ . كذلك الجزرات تتحول إلى فجل . أما الأغنية التى تتكرر عن الكلب اللص ، فإن ديدى يفقد خيوطها تماماً فى النهاية . نفس الشىء بالنسبة لكل اكسسوارات المسرحية .

أما المتشردان فإنهما يظلان سليمين دون تغيير . كما أننا والحالة هذه نتأكد فى هذه المرة أنهما ليسا مجرد دميتين ينحصر دورهما فى إخفاء تغيب الشخصية الأولى . إن هذا الجودو المفروض عليهما أن ينتظراه ، هذا الجودو ليس عليه هو أن يكون être وإنما على عاتقهما تقع هذه المهمة .

ما إن ننظر إليهما حتى ندرك الوظيفة الكبرى للعرض المسرحى تلك التى تكمن فى أن تعرفنا مم تتألف حقيقة الوجود هنا . ذلك هو ما لم نشاهد فى المسرح حتى الآن أو على الأقل هذا ما لم نشاهده بكثير من الوضوح والجلاء وبقليل من الجدال . إن الممثل فى معظم الأحيان لا يفعل شيئاً سوى أن يلعب دوره « تماماً مثل هؤلاء الذين يعيشون حولنا ويخفون أنفسهم عن وجودهم الذاتى . كل شىء يحدث فى مسرحية بيكيت كما لو كان هذان الممثلان موجودين على خشبة المسرح دون أن تكون لهما أدوار » .

إنهما هنا ، على المسرح ، ويجب أن يتحدثا ويوضحا أنفسهما . ولكن يبدو أن ليس لديهما نص معد ومحفوظ بعناية وعن ظهر قلب ليساعدهما . وإذن فيجب أن يختلقا أنهما حران .

ومفهوم طبعاً أن هذه الحرية تظل بلا استعمال وكما أنه ليس لديهما شىء يسمعانه فليس لديهما ما يختلقانه أيضاً . إن محادثتهما التى لا تؤيدها أى عقدة من أى نوع تنتهى إلى أن تصبح كلاماً غير سوى وبلا أى قيمة : ردود أوتوماتيكية ، ولعب بالألفاظ ، ومناقشات وهمية مجهضة فى معظم الأحيان ، إنهما يحاولان القيام بقليل من كل شىء وكيفما اتفق . أما الشىء الوحيد الذى لا يملكان الحرية لأدائه فهو الانصراف أى أن يكفا عن أن يكونا هنا (على خشبة المسرح) إذ يجب أن يظلا هنا ما داما ينتظران « جودو » إنهما هنا ابتداء من الفصل الأول ، منذ البداية حتى النهاية ، وعندما يسدل الستار فهو يسدل على رجلين ينتظران بالرغم من أنهما يعلنان أنهما منصرفان . وهما هنا أيضاً عند بداية الفصل الثانى ، هذا الفصل الذى لا يأتى بجديد . ومرة أخرى ، بالرغم من إعلانهما أنهما سينصرفان يظلا واقفين على خشبة المسرح عندما يسدل الستار . . وسيظلان هكذا غداً وبعد غد وبعد غد إلى مالانهاية from day to day to-morrow, and to-morrow, and to-morrow وحيدين على المسرح ، واقفين ، عديمى الفائدة بلا مستقبل ، وبلا ماض أيضاً وحاضرين بطريقة لا يمكن شفاؤها .

ولكن ها هو ذا الإنسان أيضاً ينتهى بدوره إلى التدهور والتحلل تحت

أنظارنا. إن الستار يرفع على مسرحية جديدة اسمها « نهاية اللعبة» "Finde Partie"
« نهاية قديمة للعبة خاسرة » كما يحدد Hamm البطل .

ومثل سابقيه ديدى وجوجو فإن هام لا يمتلك إمكانية الخروج أو الذهاب إلى مكان آخر . والسبب فى هذا قد صار الآن سبباً فيزيقيا بطريقة تراجيدية : إن هام مشلول جالس على كرسيه فى وسط المسرح ، وهو أيضاً كفيف لا شىء يحيط به سوى جدران عالية عارية خالية تماماً من أى نوافذ يمكن الوصول إليها . وهناك كلوف Clov وهو شىء أشبه بالممرض ، نصف عاجز هو أيضاً ، ويقوم بتمريض « هام » بطريقة عشوائية . فهو بالكاد يدفع الكرسى الذى يجلس عليه هام حول الجدران ، وتلك هى النزهة الوحيدة التى يستطيعها له .

وإذا وضعنا هام إلى جانب المتشردين سنلاحظ أنه قد فقد ذلك القدر الضئيل جداً من الحرية التى كانت تبقت لهما . الآن ليس هام هو الذى يختار عدم الخروج أو الذهاب إلى مكان آخر .

وعندما يطلب إلى كلوف أن يبنى له طوفاً يحمله حتى يترك جسده لأهواء الموج ، فإن الأمر لا يصبح سوى نكتة ؛ كأن هام برفضه السريع لهذا المشروع يحاول أن يعطى لنفسه وهم الاختيار . الواقع أن هام يبدو لنا وكأنه محبوس داخل عزلته ، فهو إذا لم يكن يمتلك الرغبة فى الخروج من هذه العزلة فهو لا يمتلك أيضاً الوسائل التى تمكنه من هذا . هنا يكمن فارق جدير بالملاحظة ، وهو أن المشكلة بالنسبة للإنسان ليست فى أن يوافق على وضع ما وإنما فى أن يتحمل المصير .

ومع ذلك وبالرغم من أنه يعيش داخل سجنه فإنه يقوم بالسخرية من هذا الاختيار : تلك النزهة ، إنه يكف عنها بمجرد شروعه فيها ويسأل أن يعيده خادمه إلى مركز المسرح ، بالضبط فى مركز المسرح ، وبالرغم من أنه لا يرى شيئاً فهو يدعى الإحساس بأقل ابتعاد عن المركز سواء كان هذا فى اتجاه أم فى آخر .

ولكن لا يكفى أن يكون فى الوسط ، ولا يكفى أيضاً أن يكون ساكناً ، بل يجب التخلص من كل الاكسسوارات عديمة الفائدة . . . إنه يقذف بكل شىء

يمتلكه بعيداً عن مرمى يديه . . الصفارة التى كان يستخدمها فى النداء ، والعصاة التى كان يستخدمها فى تحريك كرسيه ، وقطعة محشوّة من القماش تشبه الكلب كان يدللها. إن ما يلزمه فى النهاية هو الوحدة . إنه يقول : « النهاية يا كاوف . . لقد انتهينا . . لم أعد فى حاجة إليك » .

وهذا حقيقى فلقد انتهى دور الرفيق إذ ليس هناك بسكويت ولا حبوب مسكنة ، ليس هناك شىء يعطى للمريض . وليس على كلوف سوى أن يرحل وهو يفعل هذا أو على الأقل يقرر هذا . ولكن بالرغم من أنه قد وضع قبعته على رأسه وأمسك بحقيبته فى يده ، وبينما يناديه هام بلا جدوى ويعتقد أنه قد ذهب بعيداً بالرغم من كل هذا يظل كلوف واقفاً على مقربة من الباب المفتوح وعيناه مركزتان على هام الذى يخفى وجهه بقطعة قماش مخضبة بالدم بينما يسدل الستار .

وهكذا . . حتى آخر صورة فى هذه المسرحية نجد دائماً ذلك الموضوع الجوهرى أعنى موضوع « الحضور » إن كل شىء كائن هنا أما ما هو خارج المسرح فهو العدم واللا وجود non-être . . . لا يكفى أن يحدثنا كاوف ، وقد اعتلى كرسيّاً ليصل إلى الفتحات الصغيرة التى تكشف عن شبه ـــ العالم الخارجى، فى جملة واحدة عن « المشهد » الذى يرى . . . إنه خاو ورمادى وإلى جانبه فناء وصحراء وإلى جانبها حديقة . والواقع أن هذا البحر وتلك الصحراء اللذان لا يراهما المتفرج غير قابلين للسكنى بالمعنى الحرفى تماماً كلوحة كامنة فى نهاية المسرح رسم عليها ماء ورمال . ونتيجة لهذا يحدث الحوار التالى :

« لماذا أنت معى ؟ – لماذا تنظر إلى ؟ – لأنه ليس هناك إنسان آخر ، لأنه ليس هناك مكان آخر » هذا بالإضافة إلى أن هام لا يكف عن تأكيد هذا فهو يقول : « بعيداً عن هنا ليس سوى الموت » ستموت إذا ابتعدت « البعد عنى هو الموت » إلخ . . .

أيضاً كل شىء حاضر فى الزمن مثلما فى المكان . إن هذه الـ « هنا » التى لا يمكن تلافيها ترتبط تماماً بكلمة « الآن » إن هام يصيح أكثر من مرة : « أمس ؟ ماذا تعنى كلمة أمس ؟ . إن ربط المكان بالزمان لا يعطى إلا تأكيداً

واحداً فى معرض حديث عن شخصية ثالثة، هذا اليقين يتلخص فى هذه الجملة : إذا كان موجوداً فسيأتى » .

إن الكون بلا ماض وبلا مكان آخر، وبلا مستقبل سوى الموت ، يصبح بالضرورة عديم المعنى (بالمعنى المزدوج للكلمة) فهو يستبعد أى فكرة للتطور مثلما يستبعد أى دلالة للكون .

إن الشك ينتاب هام فجأة فيتساءل بانفعال شديد : « نحن لا نحاول أن . . أن نوضح شيئاً ما » لكن كلوف يطمئنه قائلا : « نوضح ؟ نحن نوضح (ضحكة قصيرة) لطيفة هذه النكتة » .

« يوماً ما ستصبح أعمى مثلى. ستحبس فى مكان ما . . صغير ضائع تماماً فى الفراغ فى الظلام إلى الأبد . مثلى . يوماً ما ستقول : « لقد تعبت وسأجلس وستذهب للجلوس، ثم ستقول أنا جوعان أريد أن أقوم لآكل ولكنك لن تستطيع النهوض . . . » إن هذا الانتظار للموت . . هذا البؤس الفيزيقى الذى يسير من سيئ إلى أسوأ . . هذه التهديدات التى يرفعها هام فى مواجهة كلوف، هذا العفن المستمر للحاضر، هذا كله بالرغم من كل شىء ، يصبح « مستقبل » .

إذن . . فالخوف من « أن هذا يعنى شيئاً » يجد سبب وجوده وعلته بفضل هذا الخوف ، أى أن هذا الشعور المؤيد للتدهور التراجيدى يكتسب العالم فجأة معناه التام من جديد .

هذا التهديد الذى يرفعه هام فى وجه كلوف (أى هذا المستقبل الرهيب والحتمى فى نفس الوقت) لو أننا وازناه بالحاضر لوجدنا أن الحاضر ليس شيئاً وأنه يختفى ويتحطم بدوره، وأنه يضيع فى السقوط العام : « لا مسكنات » و« لا بسكويت » و« لا دراجة »و« لا طبيعة » . . . « ليس هاهنا حاضر » . . هكذا يعلن كلوف فى النهاية بصوته الكئيب المنتصر .

إن هام يقول فى منولوجه النهائى « لحظات عدم . . . ودائماً عدم » تلك نهاية منطقية للجملة التى كثيراً ما رددها وهى « الأمور تتقدم . . وتتقدم » . وهناك شىء ما يسير فى مجراه . إن هام محصور نهائيًّا فى هزيمته المحققة ولذلك

فهو يقول : « أنا لم أكن هنا أبداً . كلوف . . . أنا لم أكن هنا أبداً . . . كنت غائباً دائماً . . . كل الأشياء قد حدثت بدونى » .

ها هى ذى الرحلة الجبرية تكتمل مرة أخرى . إن هام وكلوف ، خليفتاجوجو وديدى ، وينتهيان إلى المصير المشترك لكل شخصيات بيكيت . . بوزو ومورفى ومولوى ومالان وماهود وورم وغيرهم .

إن خشبة المسرح وهى أحسن مكان تمتعاً بالحضور لم تستطع مقاومة هذه العدوى . إن تزايد المرض قد حدث عليها بنفس الإيقاع المؤكد الذى حدث فى الروايات . فبعد أن اعتقدنا للحظات أننا قد أمسكنا بالإنسان الحقيقى نجد أنفسنا مضطرين للاعتراف بخطئنا . إذ أن ديدى لم يكن إلا وهماً . ولا شك أن هذا هو السبب فى تلك المشية المترنحة وهذا الاهتزاز ، والتفاف كل ساق على الأخرى وهذه الثياب ذات الطابع التهريجى الخفيف ، وهو أيضاً لم يكن إلا مخلوقاً من الكذب ، مخلوقاً مؤقتاً على أى حال ، سرعان ما يقع فى ميدان الحلم والخيال .

يقول هام : « أنا لم أكن هنا أبداً » ولا شىء يمكن أن يوضع فى مواجهة هذا الاعتراف ذلك أنه من المستحيل أن يفهم بطريقة سوى الطريقة العامة جداً والتى تعنى أن لا أحد كان هنا أبداً .

وربما كانت هناك مسرحية ثالثة ، إذا كانت هناك مسرحية ثالثة بعد جودو ونهاية اللعبة ، وربما كانت مرة أخرى مسرحية هذا (اللامسمى) ، أى هذا الجزء الثالث لتلك الثلاثية الروائية . إن هام يمهد لنا الطريق لأن نتخيل طابع هذا اللامسمى ، وذلك من خلال الحكايات التى يخترعها والعقد المصطنعة التى يخلقها وأشباح الشخصيات التى يحركها فطالما كان هو نفسه غير موجود هنا فليس فى استطاعته سوى تحريك دمى خشبية من مكانه وأن يحكى لنفسه حكايات حتى يمضى الوقت . . هذا إذا لم يكن صمويل بيكيت يحتفظ لنا بمفاجآت جديدة . . .

الفصل الثامن

رواية تخترع نفسها

١٩٥٤

« إنى أفكر فيه وأفكر دائماً . كتاب ! يا للطموح ! ومع ذلك فيا للمعجزة العظيمة لو يضيع هذا الكتاب وسط الآفاق العريضة ». . .هكذا يعلن روبير[1] بانجيه مطامحه . إن هذا الكاتب الشريف (وهذا النوع غير منتشر الآن) الذى يكرس جل اهتمامه منذ سنوات عديدة لأن يضيع كتبه فى الآفاق العريضة يمر الآن دون أن يلحظه أحد — حتى من المتخصصين الغارقين بحكم وظيفتهم فى قراءة هذا السيل اليومى من الحكايات السلسة والناجحة — على حين أن هذه الكتب (كتب بانجيه) التى تبدو وكأنها بلا رأس ، ولا ذنب هى بالتحديد تلك « المعجزات العظيمة » التى يعلن عنها .

وإذا كنا لا نستطيع تحديد خطوط الحوادث فى رواية بانجيه — تلك التى تتعقد وتتحلل فى كل صفحة بمتناقضات وحواش ، وإضافات توضيحية فجائية خطيرة حيث لا يستطيع القارئ الإمساك برأس الحكاية أكثر مما يستطيع بذيلها — نقول : إذا كنا لا نستطيع تحديد خطوط هذه الحوادث فلا أقل من تحديد الحركة التى وإن بدت عسيرة المنال وسط هذا التخريب الشامل ، فإنها فى نهاية الأمر ليست وليدة الصدفة كما أنها لا تخضع لتقليد متفق عليه .

إن ماهو « أو مادة البناء Mahu ou le Materiau » هذا العنوان برنامج وحده . إن شخصيات هذه الرواية لا تنتمى إلى ميدان التحليل النفسى ولا الاجتماع ولا الرمزية بل ولا حتى التاريخ أو الأخلاقيات . إنها خلق صرف لا تخضع إلا لروح الخلق . إن وجود هذه الشخصيات عبر مالها من ماض غامض من الأحلام والانطباعات المبهمة ليس إلا مستقبلاً بلا مشاريع يخضع

---

(١) راجع صفحة ١٥٠ .

من جملة لأخرى لأغرب التغييرات والتعديلات ، بل يخضع لأقل فكرة تمر بالذهن ، ولأقل كلمة عابرة ، ولأقل شك عابر ومع ذلك فهى تصنع نفسها . ولكن بدلاً من أن تخلق كل شخصية واقعها هى فإن المجموع العام هو الذى يخلق نفسه تماماً كنسيج حى تلقح فيه كل خلية جارتها وتشكلها . إن كلاً من هذه الشخصيات يصنع الأخرى دون توقف والعالم فى هذه اللحظة بالنسبة لها ليس إلا فضلة ، بل يمكننا أن نقول إنه فائض افتراضاتها وأكاذيبها وهلوساتها .ولاشك أن هذه الطريقة فى النمو ليست صحية تماماً فهى تعطى الإحساس بأنه تضخم باتولوجى أكثر مما تعطى الإحساس بأنه نمو لحبة قمح تتجه مباشرة نحو مرحلة إنتاج السنبلة . إن الحكاية على هذا الأساس لا تفعل شيئاً سوى اللف فى دائرة مقفلة إلا إذا اندفعت فجأة لتصطدم بنهاية طريق مسدود لتعود مرة أخرى إلى الوراء : وفى مكان آخر نرى القصة تنقسم إلى خطوط عديدة متوازية تؤثر كل منها على الأخرى ، وتحطم كل منها الأخرى أو تجتمع فى تركيبة غير منتظرة .

فى هذه الرواية شخصية « لا تيراى » وهو روائى والآنسة لوربايور ، روائية أيضاً ، وموظف البريد « سانتور » الذى يحول ويعقد المراسلات . هناك أيضاً « بوتيت — فانت » وهى فتاة فاسدة تكتب حكايات ، وجوان سيمون وهو رئيس ماهو والابن بانسون وجوليا وغيرهم وغيرهم . ولا نعرف بالضبط إلى أى حد خلقت بعض هذه الشخصيات بواسطة الشخصيات الأخرى . وما قولكم فى هذا العدد الهائل من الشخصيات الثانوية (الكومبارس) التى تجسد أفكار هذا البطل أو ذاك فى تلك الرواية ، هذه الشخصيات التى تظهر وتختفى وتتحول وتتكاثر ، وتتلاشى وتخلق بدورها حكايات خيالية تختلط بالعقدة وتتحول لمناقضة الواقع الذى خرجت منه ؟ .

« ماهو» نفسه . . أهو حقاً شاهد لهذه الأوهام ؟ أم سيدها ؟ أم هو ببساطة شبح ذو مصير تراجيدى مضحك ككل هذه الأشباح التى ترتاد هذا المكان الكائن بين أجابا وفانتوان تلك ، ضاحية الواقع غير المعقولة ؟ إن ماهو يخرج أولا بصعوبة من سباته ومن سلسلة مكونة من أربعة عشر أخاً من نفس

السن، وهو يري أن من الضروري أن يكون له مكتب ليذهب إليه مثلما يفعل الآخرون . وهو لا يحمل معه سوى الصورة التى كانت تزين حائط غرفته وهى صورة لعدة حبات من التين – تلك التى تصنع فيه فراغاً « عندما ينظر إليها . فى النهاية يجد هذا الذى سيوظفه فى عمل وهو رجل اسمه جوان سيمون يحاول أن يراسل زبائنه دون المرور بسانتور رجل البريد . أما بوتيت فانت ابنة جوان سيمون فهى تدعى أن «ماهو» قد صفعها أو أنها لم تصفع فلا أحد يدرى . . أو أنها هى التى صفعته . . إن القصة تصبح فى عدة صفحات على درجة من التعقيد غير مريح بطريقة غريبة حتى أنه من المستحيل ، للأسف ، أن نحللها هنا . أيضاً عندما يتدخل الروائيان ورجل البريد ويصرح كل منهم أنه هو الذى يكتب الحكاية ، فإن هذه الحكاية تتعدى بسرعة كل حدود اللامفهوم . إن « ماهو » ييأس تماماً من القضية فيعود إلى داره وقد تخلص تماماً – على ما يظن – من كل أكداس هذه « الشخصيات الهلامية » إن المائة صفحة الأخيرة ليست إلا مواد بناء فى حالة بدائية ؛ إنها قطع قصيرة من واقع مفكك تكشف عن ثراء وإثارة وهى على الأقل أكثر غرابة من كل ما سبقها : فهناك كلمات تقع هكذا من السماء دون أن تخلف أثراً ، وأطفال يتحدثون « بالمقلوب » وجزء صغير من أذن يتحرك بالقرب من عمود فى اجتماع عام . . . عند هذا الحد يصبح من المستحيل أن نحدد ما إذا كان روبير بانجيه باحثاً دقيقاً يبحث فى معمله ، أو مدمناً قد أسرف فى تناول جرعة من المكيفات .

وتنتهى القصة بهذه النهاية الغامضة : « ها هو ذا ، ليس لدى شىء يقال ، ومع ذلك فقد ظل كل شىء لى ، وقد كسبت » .

ولكن حتمياً ومن أجل « شرف الاستمرار » يبدأ كل شىء من جديد . وهذا الشيء اسمه فى هذه المرة « الثعلب والبوصلة » وهذه الرواية الجديدة تبدأ فى شىء من الغموض ، عند الاستيقاظ كما هى العادة . هناك « ممكنات تتحول فى الأركان إلى حيوات ممكنة وآداب ممكنة . إلى غير ذلك . ويقول المؤلف إن الرواية يجب أن تبدأ بـ : « أنا ولدت فى . . . » ولكن هناك شيئاً آخر أن يتسلل

من تحت القلم ويدور ، ثم يعود بإصرار فيقول : لقد شككت بدبوس طويل ولكن لابد من التحديد : « لقد لاحظت اليوم أن ميلاد شيء ما لا يمكن أن يحدث فهناك حركة دائرة من حوله تمنعه من أن يبرز رأسه ، وغداً ستعرف أنه موجود وعلى هذا فإن أحسن شرح للأصول هو أن يبدأ الإنسان بإخراج أصوات غير مفهومة من فمه ، ثم ينزلق شيئاً فشيئاً نحو كلمات مفهومة حتى اللحظة التى يساهم فيها المستمع فى حكايتك دون أن يسأل نفسه أي سؤال « ذلك بالضبط ما يحدث فى هذه الرواية . وشيئاً فشيئاً وسط الاستطرادات والتداعيات تفرض بقعة من اللون النارى نفسها على اللوحة (أبطال « الثعلب » مصورون كما أن أبطال ماهو روائيون) إن هذه الكتلة غير الواضحة سرعان ما تتخذ شكل ثعلب يتحول إلى عديد من الشخصيات أحدها داود اليهودى المتشرد ويخترع هذا الثعلب رحلة إلى إسرائيل يتبع ذلك تحقيق عن الحياة فى الكيبوتسيم kibboutsim . تتخلله هنا وهناك صور من التوراة وغيرها ، وأشباح لفراعنة وسلاطين ولقاءات أخرى غير منتظرة كالقاء دون كيشوت وصحراء قشتالة . إن المسجل يزحف فى بطء وسط حرارة صيف فلسطين والقلق ينتاب هذا الشخص الذى يقص الحكاية بسبب الملل الذى لاحظه على نفسه وعلى القراء وعلى أبطاله الرحل فيقول : « هذا لا ينفع أتراهم قد عادوا ؟ ومع ذلك فإن رونار (الثعلب) وداود قد تعرفا للتو بماري — مادلين الملقبة « بماما » تلك التى ستساعدهم على ركوب البحر ثانية . ثم إنهما ، وهذا هو الأهم ، يتعرفان الآن بالكاتب المصرىِ الجالس « حذارى . . لا تحدثونه فهو يكتب كل شيء » والواقع أنه يسجل أيضاً اللقاء الخاص به هو فيقول : « حادث ، حادث بين ملايين الأحداث التى ننكر قيمتها فى الواقع ولا نفعل شيئاً سوى تسجيلها ، تسجيلها هذا هو كل شيء » .

أما أكثر الأشياء الطبيعية فى كل هذا فهو أن رونار ، الذي اختلط منذ فترة طويلة بالقصاص (المسمى بجون تانتوان بوريدج) يجد نفسه فى فانتوان . إن ماهو والشخصيات الأخرى تعتب عليه أنه قد « هجرها لفترة وجيزة، ألم يكن يحبها ؟ بل أحبكم ، نحن مرتبطون ومدى الحياة » . ها أنذا،

ووسط المشهيات ونزهات العودة تظهر فجأة الآنسة لوربايور الروائية ، وتسأل جون إلى أين يريد أن ينتهى فى روايته فيتذكر بطريقة مشوشة أنه كان يريد أن يكتب دراسة عن مارى ستيوارت ويتحدث عن « الأصول » ولكن كل شىء تشعب ، عندئذ تنصحه قائلة : « إن أى كتاب يبدأ دائماً هكذا » : لقد ولدت فى . . وتنتهى هذه الرواية بطريقة مخالفة للمعروف إذ تنتهى بمجموعة ضخمة من البدايات الممكنة تبدأ كلها بهذه الكلمات الثلاث « لقد ولدت فى . . . » ولكنها تتحلل كلها فى مجموعة لا نهائية من جمل كاكوفونيه وصيحات وغمغمات « وأصوات أخرى غريبة صادرة عن الفم » .

وها هى ذى الدورة تعود مرة أخرى فكل شىء يمكن أن يعاد ومع ذلك فالشىء الوحيد الذى يهمنا هو أن روبير بانجيه قد « ربح » مرة أخرى .

الفصل التاسع

رواية جديدة

إنسان جديد

١٩٦١

لقد كتبوا كثيراً عن « الرواية الجديدة » فى السنوات الأخيرة . وللأسف فهناك بين النقد الذى ينهال عليها ، وبين المديح أيضاً فى معظم الأوقات ، من التبسيطات المتطرفة والأخطاء وسوء الفهم ما شكل فى أذهان عامة الجمهور خرافة مهولة : لقد أصبحت الرواية الجديدة فى نظر هذا الجمهور عكس ما نراه نحن تماماً .

ويكفى أن نستعرض أهم هذه الأفكار العابثة المصطنعة ، والتى تنتقل من الأقلام إلى الأفواه حتى نعطى فكرة طيبة عن التطور الحقيقى لحركتنا : فى كل مرة تفترض إشاعة ما ، أو ناقد متخصص (الناقد الذي يعكس هذه الإشاعة ويغذيها فى نفس الوقت) إننا نهدف إلى غرض معين يكون العكس تماماً هو ما نقصد ، ونستطيع أن نؤكد هذا دون مجازفة كبيرة بالوقوع فى الخطأ .

هذا فيما يخص النيات . ولكن هناك الأعمال وهى الشيء الوحيد الذى يهمنا . غير أن كتابها أنفسهم لا يستطيعون أن يكونوا حكاماً عليها . هذا بالإضافة إلى أننا نهاجم دائماً بسبب نيات ينسبونها إلينا : إن مطاردى رواياتنا يدعون أن هذه الروايات هى نتيجة لنظرياتنا المفسدة . وهناك آخرون يؤكدون أن هذه روايات طيبة لأنها كتبت ضد هذه النظريات .

وها هو ذا ميثاق الرواية الجديدة مثلما تتناقله الإشاعات العامة :
(١) الرواية الجديدة قد حددت قوانين رواية المستقبل . (٢) الرواية الجديدة قد نبذت وطرحت الماضى جانباً . (٣) الرواية الجديدة تريد طرد الإنسان من

العالم . (٤) الرواية الجديدة تهدف إلى الموضوعية الكاملة . (٥) الرواية الجديدة لا تخاطب إلا المتخصصين لأنها تقرأ بصعوبة .

ولنأخذ الآن عكس كل جملة من هذه الجمل ، وسنجد أن هذا هو المعقول الذي يمكن أن يقال :

ــ الرواية الجديدة ليست نظرية وإنما هي بحث ــ

هي إذن لم تحدد أي قانون للرواية في المستقبل الأمر الذي يعني أن ليست هناك مدرسة أدبية بالمعنى الضيق للكلمة . فنحن أول من يعرف أن بين أعمالنا ــ على سبيل المثال أعمال كلود سيمون وأعمالي ــ فوارق واضحة ونعتقد أن هذا أمر طيب . ما أهمية أن نكتب نحن الاثنين لو كنا نكتب نفس الأشياء ؟

ولكن هذه الفوارق ألم تكن موجودة دائماً داخل كل « المدارس » ؟ إن العنصر المشترك بين كل الذين اشتركوا في تكوين أي حركة أدبية في تاريخ الأدب الفرنسي ، هو الرغبة في الخروج على التجمد والحاجة إلى شيء آخر . وعلى أي شيء كان الفنانون يجتمعون في مختلف حركاتهم ، غير رفض الأشكال البالية التي كانت تفرض عليهم ؟ إن الأشكال تعيش وتموت في كل ميادين الفن وفي كل الأزمنة ويجب أن تتجدد هذه الأشكال باستمرار : إن التكوين الروائي لنمط الرواية في القرن التاسع عشر ، الذي كان الحياة نفسها منذ مائة عام ، ليس الآن إلا صيغة فارغة لا تجدي في شيء سوى في صنع « تريقات » مملة .

وهكذا ، لقد اجتمعنا لنحارب ضد القوانين المسرفة التجمد ، وليس لإعلان قواعد أو نظريات أو قوانين سواء لأنفسنا أو للآخرين . لقد كان هناك دائماً وما زال ، وفي فرنسا على وجه الخصوص ، نظرية عن الرواية يعترف بها الجميع ضمنيًّا وتوضع كالجدار أمام الكتب التي كنا ننشرها . فقد كان يقال لنا دائماً : « إنكم لا تجمعون شخصيات ، وبالتالي فإنكم لا تكتبون روايات ، أنتم لا تقصون حكاية ، أنتم لا تدرسون شخصية أو وسطاً ، ولا تحللون عواطف . وبالتالي فأنتم لا تكتبون روايات حقيقية إلى غير ذلك .

ولكننا نحن الذين نتهم بأننا منظرون ، لا نعرف بالضبط كيف يجب أن

تكون الرواية ، الرواية الحقيقية . إننا نعرف فقط أن رواية اليوم ستكون ما نفعله اليوم وأن ليس علينا أن ننمى التشابه بيننا وبين ما كان بالأمس ، وإنما يجب علينا أن نتقدم ونتقدم .

— الرواية الجديدة لا تفعل شيئاً سوى متابعة التطور الدائم للنوع الروائى —

إن الخطأ هو الاعتقاد بأن « الرواية الحقيقية » قد تجمدت إلى الأبد فى قواعد صارمة وصريحة منذ عصر بلزاك . إن التطور لم يكن خطيراً منذ منتصف القرن التاسع عشر وحسب ، وإنما حدث فى عصر بلزاك نفسه . ألم يلاحظ بلزاك نفسه غموض الوصف فى رواية « دير بارم » لستندال ؟ إن الأمر الذى لا شك فيه هو أن معركة واترلو التى يصفها ستندال فى كتابه لا تنتمى على الإطلاق للنوع البلزاكى .

منذ ذلك الوقت والتطور لا يكف عن تأكيد نفسه : هناك فلوبير ودستويفسكى وبروست وكافكا وجويس وفوكنر وبيكيت . . إننا بعيدون تماماً عن نبذ الماضى ، وقد اتفقنا على من سبقونا واعترفنا بهم ، وهدفنا فقط هو أن نستمر ونكمل الخط من بعدهم . إننا لا نهدف لصنع شىء أحسن ، فذلك عديم للمعنى تماماً ، وإنما نهدف لأن نضع أنفسنا بعدهم ، والآن وفى زمننا هذا .

إن البناء فى كتبنا لا يكون محيراً إلا إذا أصر الناس على أن يبحثوا فيه عن آثار لعناصر اختفت من أى رواية حية منذ عشرين أو ثلاثين أو أربعين عاماً ، أو على الأقل صارت عقيمة أعنى عناصر الشخصيات والتتابع الزمنى والدراسات الاجتماعية وغير ذلك . وعلى أى حال فللرواية الجديدة فضل أنها أشعرت الجمهور الكبير (الذى لا يكف عن الازدياد) بهذا التطور العام للرواية فى نفس الوقت الذى أصر كثيرون على إنكار هذا التطور ، وحبس كافكا وفوكنر وغيرهم فى هوامش مثيرة للشك هذا فى حين أنهم ببساطة كبار كتاب بداية هذا القرن .

منذ عشرين عاماً وكل شىء يزداد تطوراً وبسرعة وليس هذا فى ميدان

الفن وحده ولا شك أن الجميع متفقون على هذا . وإذا كان القارئ يجد شيئاً من الصعوبة فى أن يجد نفسه فى الرواية الجديدة فإنه أيضاً وبنفس الطريقة يفقد نفسه أحياناً فى العالم الذى يعيش فيه حيث يتخلى كل شيء من حوله عن المقاييس والأحكام الهرمة .

— الرواية الجديدة لا تهتم بشيء سوى الإنسان وموقفه فى العالم —

لما لم يكن فى كتبنا « شخصيات » ، بالمعنى التقليدى للكلمة فقد انتهى الجميع ، بشيء من السرعة، إلى أنها تخلو تماماً من الإنسان . ولم يكن هذا سوى سوء قراءة لها . فالإنسان حاضر فيها دائماً . فى كل صفحة ، وفى كل سطر وفى كل كلمة . وحتى لو كان فى هذه الكتب أشياء كثيرة موصوفة بدقة، فهناك دائماً وأبداً النظر الذى شاهدها ، والفكر الذى أعاد مشاهدتها والعاطفة التى شوهتها . إن الأشياء فى رواياتنا لا تتمتع بأى حضور خارج مجالات الرؤية الإنسانية الواقعية منها والخيالية ، إنها أشياء يمكن مقارنتها بأشياء فى حياتنا اليومية تماماً مثلما تحتل فكرنا فى كل لحظة .

ولو أخذنا كلمة شيء بالمعنى العام (والقاموس يقول إن الشيء هو كل ما تدركه الحواس) فإنه من الطبيعى ألا يكون فى كتبى سوى أشياء ، وهى أشياء موجودة فى حياتى أيضاً كأثاث حجرتى والكلمة التى أسمعها والمرأة التى أحب وحركة هذه المرأة إلى غير ذلك . وبشكل أكثر عمومية (والقاموس يقول أيضاً إن شيئاً هو كل ما يشغل النفس) فإن الأشياء يمكن أن تكون الذكرى والتى بواسطتها أرجع إلى أشياء فى الماضى والمشروع الذى أنتقل به إلى أشياء فى المستقبل ، على سبيل المثال : « لو أننى قررت الذهاب للاستحمام فإننى أرى فى خيالى البحر والشاطئ . إن كل شكل من أشكال الخيال شيء . أما فيما يخص ما نسميه بالتحديد جمادات choses ، فقد كانت الروايات دائماً وأبداً مليئة بها . ولنتذكر أعمال بلزاك مثلا إنك واجد فيها بيوتاً وأثاثات وملابس ومجوهرات وعدداً وآلات ، وكل شيء فيها موصوف بدقة لا يمكن أن تحسد عليها دقة الوصف فى الروايات الجديدة لو أنها وضعت إلى جانب هذه الأعمال البلزاكية .

وإذا كانت هذه الأشياء فى تلك الأعمال التقليدية أكثر إنسانية من أشيائنا فذلك لأن موقف الإنسان الآن فى العالم الذى يعيش فيه ليس هو تماماً ما كان منذ مائة عام (وسنعود لدراسة هذه النقطة) وليس لأن وصفنا شديد المحايدة والموضوعية ما دمنا قد اتفقنا على أن هذا الوصف ليس موضوعيًّا أو محايداً على الإطلاق.

— الرواية الجديدة لا تهدف إلا إلى الذاتية الكلية —

لما كان فى كتبنا كثيراً من الأشياء ولما كان البعض يرى فى هذه الأشياء طابعاً غير عادى. فقد راجت كلمة « موضوعية »[1] objectivité التى قيلت بخصوص هذه الأشياء، والتى أعطى لها بعض النقاد معنى شديد الخصوصية هو العودة للشىء أو الجماد.

لكن هذه الكلمة بمعناها العادى — وبما توحيه من حياد وبرود وعدم انحياز — تصبح شيئًّا عبثيًّا غير معقول إذا طبقت على رواياتنا. إذ ليس فقط الإنسان هو الذى يصف كل شىء، فى رواياتى مثلا، ولكن هذا الإنسان أيضاً أقل الناس حياداً وتجرداً. إنه على العكس من ذلك غارق دائماً فى مغامرة عاطفية مثيرة إلى درجة أنها كثيراً ما تشوه رؤياه وتخلق فيه خيالات تقارب الهلوسة إلى حد بعيد.

ومن السهل أن أثبت أن رواياتى — تماماً مثل روايات كل أصدقائى — أكثر ذاتية من روايات بلزاك على سبيل المثال. إذ من الذى يصف العالم فى روايات بلزاك؟ من هو ذلك القصاص الواعى دائماً الحاضر دائماً الموجود دائماً فى كل الأماكن فى وقت واحد هذا الذى يرى، فى وقت واحد أيضاً وجه الأشياء وظهرها، والذى يتابع دائماً حركات الوجه وحركات الشعور فى نفس الوقت، هذا الذى يعرف حاضر وماضى ومستقبل كل مغامرة؟ هذا لا يمكن أن يكون إلا إلهاً.

الله وحده هو الذى يستطيع أن يكون موضوعيًّا. أما فى كتبنا فالإنسان ما هو الذى يرى ويحس ويتخيل، إنسان محدود فى الزمان والمكان، محدود بعواطفه

(١) من obiet أى موضوع أو شىء.

وانفعالاته ، إنسان مثلى ومثلك . والكتاب لا يأتى بشيء آخر سوى تجربة هذا الإنسان ، هذه التجربة المحدودة غير الأكيدة . إنه إنسان من هنا ، إنسان من هذا الزمان وهذه اللحظة ، إنسان يحكى نفسه فى نهاية الأمر.

ويكفى فقط ألا نغمض أبصارنا عن هذه الحقيقة حتى ندرك أن كتبنا فى متناول فهم أى قارئ ؛ وأن يتحرر من الأفكار الجامدة سواء الخاص منها بالأدب أو بالحياة .

— الرواية الجديدة تخاطب كل إنسان حسن النية —

إن المسألة مسألة تجربة معاشه وليس إحصائيات تطمئن الإنسان — وتصيبه باليأس فى نفس الوقت — وتحاول أن تحد من خسائره ، وأن تفرض نظاماً متفقاً عليه لوجودنا وعواطفنا . ما جدوى أن نحاول إعادة بناء زمن الساعات — أى الزمن الحرفى — فى رواية لا تهتم بشيء سوى الزمن الخاص بالإنسان ؟ أليس من الحكمة أن نفكر فى ذاكرتنا التى لم تكن أبداً تخضع لتسلسل الزمن ؟ لماذا نعاند ونصر على اكتشاف اسم شخص ما فى رواية لا تذكر هذا الاسم ؟ إننا نقابل فى كل يوم أشخاصاً نجهل أسماءهم ، أو نتحدث طيلة أمسية مع مجهول دون أن نلتفت إلى تقديمه لنا عن طريق المضيف أو المضيفة .

لقد كتبت كتبنا بكلمات وجمل كل الناس وكل يوم . هذه الكلمات وتلك الجمل لا تشكل أى صعوبة خاصة فى القراءة بالنسبة لمن لا يصر على أن يلصق عليها ستاراً من التفسير العتيق المستهلك، ستار كف عن أن يكون صالحاً منذ ما يقرب على خمسين عاما . بل إننا لنتساءل عما إذا كانت هذه الثقافة الأدبية التى قد يتمتع بها القارئ، تعوقه عن فهمه للرواية الجديدة أعنى تلك الثقافة التى توقفت منذ عام ١٩٠٠ . كم من أناس بسطاء لا يعرفون كافكا مثلا ، ولم تغرقهم سحب الأشكال البلزاكية ، قد وجدوا أنفسهم فى هذه الكتب، تلك التى يجدون فيها العالم الذى يعيشون فيه والأفكار التى تدور برءوسهم ، تلك الكتب التى لا تخدعهم فى دلالة مزعومة لوجودهم ، وإنما تساعدهم على رؤية هذا الوجود بوضوح أكثر .

والآن نصل إلى السؤال الكبير : حياتنا ؟ ألها معنى ؟ وما هو هذا المعنى ؟ ما هو مكان الإنسان على الأرض ؟ هنا نرى بوضوح كيف كانت الأشياء البلزاكية تطمئن الإنسان ، ذلك أنها كانت تنتمى لعالم يسوده الإنسان ، كانت هذه الأشياء ممتلكات ، كل وظيفتها أن يمتلكها الإنسان أو أن يحتفظ بها أو يكسبها . وكان هناك تواؤم وتطابق تام بين الأشياء ومالكها . فالصديرى البسيط مثلا كان يمثل شخصية صاحبه ووضعه الاجتماعى فى نفس الوقت. كان الإنسان، بالحق الإلهى ، علة كل شىء، ومفتاح الكون وسيده الطبيعى .

أما اليوم فلم يعد هناك شىء ذو بال من كل هذا . ففى الوقت الذى كانت البرجوازية تفقد فيه امتيازاتها وأسباب وجودها كان الفكر يتخلى عن أسسه الباطنية، وكانت الفينو مينولوجيا تحتل ميدان الأبحاث الفلسفية، والعلوم الفيزيقية تكتشف سيادة (قانون) اللااستمرار discontinu وحتى علم النفس قد مر بطريقة موازية بتحول كلى شامل .

إن معانى العالم الذى حولنا الآن ليست إلا جزئية ومؤقتة ومتناقضة وقابلة دائماً للنقاش والبحث . فكيف يستطيع العمل الفنى إذن أن يدعى تصوير معنى معروف مسبق مهما كان هذا المعنى . إن الرواية الجديدة ، كما قلنا فى البداية بحث، ولكنها بحث يخلق بنفسه دلالات نفسه كلما تقدم . هل للواقع معنى ؟ إن الفنان المعاصر لا يستطيع أن يجيب على هذا السؤال : إنه لا يعرف شيئاً عن هذا . وكل ما يستطيع قوله هو أنه ربما صار لهذا الواقع معنى بعد مروره أى بعد أن يصل العمل الفنى إلى نهايته .

لم يرى البعض فى هذا الرأى تشاؤماً ؟ على أى حال إنه رأى يقف على الطريق المعاكس لطريق التخلى عن كل شىء . إننا لا نؤمن إطلاقاً بالمعانى المصكوكة المتجمدة التى كان النظام الإلهى القديم يعطيها للإنسان، كما لا نؤمن بتابع هذا النظام أعنى النظام العقلانى للقرن التاسع عشر . ولكننا نعلق على الإنسان كل آمالنا : فالأشكال التى يخلقها هى التى تستطيع أن تأتى للعالم بالدلالات .

— الالتزام الوحيد والممكن بالنسبة للكاتب هو الأدب —

و بناء على هذا فليس من المعقول أن ندعى الدفاع عن قضية سياسية حتى وإن بدت لنا هذه القضية عادلة وحتى إن كنا نعمل فى حياتنا السياسية من أجل انتصار هذه القضية . إن الحياة السياسية تفرض علينا دائماً أن نفترض معانى معروفة مسبقاً . كالمعانى الاجتماعية ، والمعانى التاريخية ، والمعانى الخلقية إلى غير ذلك . إن الفن أكثر تواضعاً — أو أكثر طموحاً — فبالنسبة له لا شىء معروف مسبقاً .

ليس هناك شىء قبل العمل أو فوقه ، ليس هناك يقين ، كما أنه ليست هناك قضية أو رسالة. إن الاعتقاد بأن الروائى عنده شىء « يريد أن يقوله » وإنه يبحث بعد ذلك عن الكيفية التى يقوله بها يمثل أخطر الأخطاء المناقضة للحقيقة . لأن هذه (الكيف) ، هذه الطريقة فى القول هى بالضبط مشروع الكاتب ، هذا المشروع الغامض الذى يصير بعد ذلك المضمون المبهم الذى يحتويه الكتاب . وفى النهاية ربما كان هذا المضمون المبهم لمشروع شكل غامض ، هو الذى سيخدم قضية الحرية . ولكن على أى مدى ؟

الفصل العاشر

الزمان والوصف فى القصة المعاصرة

١٩٦٣

النقد شيء صعب ، بل أصعب من الفن ، بمعنى من المعانى . فبينما يكتفى الروائى بالاعتماد على إحساسه دون أن يحاول دائماً أن يفهم أسباب اختياره لهذا العنصر أو ذاك — وبينما يكتفى القارئ بأن يعرف ما إذا كان هذا الكتاب أو ذاك قد أثر فيه ، أو أن يعرف أنه يحب هذا الكتاب أو لا يحبه ، أو أنه قد أفيد منه بجديد أم لا ، نجد الناقد ملزماً بمعرفة أسباب كل هذا : يجب أن يحدد ما أتى به هذا الكتاب وأن يقول لم أحبه وأن يصدر عليه حكماً تقييمياً مطلقاً .

ولكن ليس هناك قيم إلا للماضى . وهذه القيم ، وهى الوحيدة التى يمكن أن تكون معايير ، قد تكونت بعد الرجوع إلى كبرى روايات آبائنا وأجدادنا ، وفى كثير من الأحيان أسلافنا . إن هذه الأعمال القديمة التى رفضت فى الماضى لأنها لم تكن تطابق قيم عصرها ، هذه الأعمال هى التى أتت للعالم بدلالات جديدة ، وقيم جديدة ، ومعايير جديدة نعيش نحن عليها اليوم .

لكن الأعمال الجديدة اليوم ، تماماً كالأمس ، لا يمكن أن يكون لها أسباب وجود إلا إذا كانت تأتى بدورها بمعان جديدة لعالمنا هذا . معان لا يعنيها تماماً من أتى بها ، معان ستوجد فقط فى المستقبل بفضل هذه الأعمال ، والتى سيعتمد عليها المجتمع لبناء قيم جديدة سيأتى عليها الدور هى أيضاً وتصبح عديمة الجدوى ، بل مؤذية عندما تصبح هناك حاجة للحكم على الأعمال الجديدة التى ستظهر ساعتها .

وإذاً فالناقد ، مرغماً ، يقف موقفاً متناقضاً . فهو مضطر لأن يحكم على الأعمال المحدثة باستخدام معايير لا تخص هذه الأعمال فى أحسن الأحوال . وذلك هو الأمر الذى يجعل الفنان محقاً فى عدم رضائه عن النقد . لكن هذا لا ينفى أن الفنان يخطئ باعتقاده أن فى هذا النقد بلاهة أو تهجماً عليه . وما دام

الفنان يعمل لخلق عالم جديد ، ومقاييس جديدة أيضاً ، فيجب أن يقبل أن من العسير عليه ، إن لم يكن من المستحيل ، أن يقيم بنفسه هذا العالم وتلك المقاييس ، وأن يسجل بعدل حساب حسناته وأخطائه .

إن أحسن منهج ممكن (لتسوية هذا التناقض) هو عدم الاستقطاب ، وذلك بالضبط ما يحاوله النقد الحى الآن . فبالاستناد إلى التطور التاريخى للأشكال ودلالاتها ، فى الرواية الغربية على سبيل المثال ، يستطيع النقد أن يتخيل ما ستكون عليه دلالات الغد ، ثم يخرج بعد ذلك بحكم مؤقت عن الأشكال التى يخلقها الفنان اليوم .

ولا شك أننا ندرك خطورة مثل هذا المنهج ذلك أنه يفترض تطوراً يكتمل أوفى طريقه للاكتمال حسب قواعد حددت قبل هذا التطور . إن الأمور تزداد تعقيداً عندما يقف الناقد فى مواجهة فن ناشئ ، وفن السينما أصدق مثال على هذا ، حيث لا يجد الناقد ماضياً يمكنه الرجوع إليه ، وهذا ما يسبب استحالة أى محاولة لتطبيق منهج عدم الاستقطاب (أى الخروج من الماضى بنتيجة تدفع الناقد لاستكشاف المستقبل) . وينبغى أن نضيف أيضاً ، أنه من المفيد فى بعض الأحيان أن يساهم الفنان فى هذا البحث بنصيب « نظرى » بالرغم من أنه بالطبيعة لا يمتلك إمكانية الرؤية الكافية .

لقد لوحظ ، وفى ذلك جانب كبير من الصحة ، أن الجزء الأكبر مما اتفق على تسميته بالرواية الجديدة مفرد للوصف .

وبالرغم من أن هذا الوصف — سواء كان وصف جمادات ساكنة أم خطوطاً عريضة لأحد المشاهد — قد أثر على القراء تأثيراً مرضياً وطيباً فإن حكم كثير من المتخصصين قد جاء فى غير صالحه . فهم يجدون هذا الوصف غامضاً وعديم الجدوى . ويقولون إنه عديم الجدوى لأنه لا يتعلق مباشرة بالحدث ، وغامض لأنه لا يؤدى الوظيفة التى كان مفروضاً أن يؤديها وهذه الوظيفة الأساسية فى نظرهم هى أن نجعل القارئ يرى .

بل لقد اعتمد البعض على نيات افترضوها عند الكتاب ، وقالوا إن هذه

الروايات المعاصرة ليست إلا أفلاماً مجهضة، وأنه من الأجدى أن تحل آلة التصوير السينمائى محل هذا الأسلوب المتداعى . فالصورة السينمائية تستطيع أن ترينا منذ الوهلة الأولى ، وفى ثوان قليلة ، ما يحاول الأدب أن يصوره دون جدوى عبر الصفحات، هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى فإن التفصيلات عديمة الأهمية فى الصورة السينمائية تجد نفسها بالقوة محصورة فى مكانها . إن بذور تفاحة على سبيل المثال قد تظهر فى الصورة لا تشكل أى خطورة حيث إنها لا تستطيع احتلال كل الديكور الذى يجرى فيه الحدث .

وربما كان هذا النقد صحيحاً لو لم يكن يحتوى على تجاهل لخطورة إمكان وجود معنى لهذا الوصف الممارس اليوم فى الرواية. ولكن يبدو أن هذا النقد أيضاً يرجع إلى الماضى لكى يحكم على الأبحاث الحالية ويدينها .

ولنعترف أولا أن الوصف ليس اختراعاً حديثاً . إن الرواية الفرنسية الكبيرة فى القرن التاسع عشر ، وبازاك على رأس قائمة كتاب هذه الفترة ، تطفح بالبيوت والأثاثات والملابس الموصوفة بدقة وإسهاب شديدين ، هذا دون أن نحسب الوجوه والأجسام وغير ذلك . ولا شك أن هذا الوصف يهدف إلى أن يجعل القارئ يرى وهو ينجح فى هذا . كان الوصف فى هذا الوقت يهدف فى معظم الأحيان إلى بناء ديكور، وإلى تحديد إطار الحدث وتصوير الشكل الفيزيقى للأبطال والشخصيات الرئيسية . وكان ثقل الأشياء الموضوعة بهذه الطريقة الدقيقة يشكل عالماً مستقراً مؤكداً يمكن الرجوع إليه بعد ذلك بسهولة ، عالم يؤكد ، بفضل تشابهه مع عالم « الواقع » ، صحة الأحداث والكلمات والحركات التى سيملأ بها الكاتب هذا الإطار . إن اليقين الهادئ الذى يفرض به نفسه ترتيب الأماكن والديكورات الداخلية ، وأشكال الملابس وأيضاً الرموز الاجتماعية أو التشخيصية المحتواة فى كل عنصر ، تلك الرموز التى كان كل عنصر يعالل حضوره بها ، ثم أخيراً تلك الغزارة المفرطة فى التفاصيل التى كان يبدو أنه من الممكن أن ننهل منها إلى ما لا نهاية . . كل هذا كان يحاول إقناع القارئ بوجود موضوعى — خارج الأدب — لعالم يبدو الروائى وكأنه لا يفعل شيئاً سوى تصويره

ونسخه ونقله تماماً كما لو كنا فى مواجهة قصة تاريخية أو سيرة أو أى وثيقة .

لقد كان هذا العالم الخيالى يعيش بالضبط نفس حياة نموذجه (عالم الواقع) : بل كان من السهل جداً أن تتتبع فيه مضى الأيام والسنين. كان القارئ يستطيع أن يرى ، من فصل لآخر ، بل من أول قراءته للكتاب، فى أقل الأشياء الموصوفة أهمية ، وفى أقل خط فى أى وجه ، نقول كان يستطيع أن يرى الأثر الذى تركه الاستخدام ، والاستهلاك الذى خلفه الزمن .

هكذا إذن كان هذا الديكور صورة للإنسان : كل حائط وكل قطعة أثاث فى الدار كانت بديلا للشخصية التى تسكن هذا الدار — غنية أو فقيرة قاسية أو عظيمة — هذا بالإضافة إلى أن هذه الأشياء كانت تجد نفسها خاضعة لنفس المصير ولنفس الحتمية . بل لقد كان القارئ ، وهو فى عجلة لمعرفة الحكاية ، يخول لنفسه سلطة إسقاط الصفحات الوصفية : فالوصف بالنسبة له إطار على الرغم من أن لهذا الإطار معنى مطابقاً لمعنى اللوحة التى يحتويها .

والواضح أن هذا القارئ ، لو أسقط صفحات الوصف فى كتبنا ، يخاطر بأن يجد نفسه ، بعد أن قلب الصفحات الواحدة بعد الأخرى بسبابته المتعجلة ، فى مواجهة نهاية الكتاب وقد تاه منه المضمون تماماً ، فاعتقاده أن كل صفحة وصف ليست إلا إطاراً سيدفعه فى النهاية إلى البحث عن اللوحة نفسها .

لقد تغير مكان ودور الوصف تغيراً جذرياً . فبينما كانت الأبحاث التى تهتم بالوصف تجتاح الرواية، كان الوصف يفقد معناه التقليدى. لم يعد الوصف الآن مجرد تعريفات تمهيدية تدخل القارئ إلى الكتاب . لقد كان الوصف يستخدم فى تحديد الخطوط العريضة لديكور الرواية ، ثم لإيضاح بعض العناصر التى تتميز بشىء من الأهمية وتعبر عن شىء ما . أما الآن فلا نتحدث إلا عن جمادات وأشياء لا تكشف عن شىء ولا تعبر عن معنى ، أو على الأقل هذا ما يحاوله كتاب الرواية الجديدة . لقد كان الوصف يدعى تمثيل واقع موجود مسبقاً ، أما الآن فلا يحاول إلا أن يؤكد وظيفته الخلاقة . كان فيما مضى يهدف إلى أن يجعل القارئ يرى الأشياء ، أما الآن فيبدو أنه يحطم الأشياء ، كان

إصرار هذا الوصف على التحدث بإسهاب عن الأشياء والجمادات لا يهدف إلا إلى إفساد خطوط هذه الأشياء وجعلها غير مفهومة ، بل وإلى إخفائها تماماً .

وليس نادراً فى الحقيقة أن تجد فى هذه الروايات الجديدة وصفاً لا يبدأ من لا شىء . فهو لا يقدم أولا عرضاً شاملا بل كثيراً ما يبدو وكأنه يولد من جزء صغير من شىء عابر عديم الأهمية — ما يشبه النقطة — يمد الكاتب منه خطوطاً وأشكالا وبناء بل أكثر من هذا فكثيراً ما يحس القارئ أن الوصف يخترع تلك الخطوط والأشكال ، ثم يناقض نفسه فجأة ويكرر نفسه ، ويبدأ من جديد وينقسم إلى خطوط متوازية إلخ . ومع ذلك فالقارئ يحس أنه قد بدأ يلمح شيئاً ويعتقد أن هذا الشىء سيتضح . لكن خطوط الرسم تتراكم وتتكدس وتنتقل وتنكر نفسها حتى أن الصورة تحاط بالشك والحيرة كلما تقدمت فى البناء والاكتمال . وبعد عدة فقرات وعندما ينتهى الوصف يكتشف القارئ أن هذا الوصف لم يترك شيئاً متماسكاً وراءه : لقد اكتمل الوصف فى حركة مزدوجة من الخلق والتحطيم ، وهذه الحركة نجدها فى الكتاب على كل المستويات وبالذات فى التركيب العام للكتاب ، ومن هنا كان هذا الإحساس بالانخداع الملتصق بكل أعمال اليوم .

هذا الاهتمام الشديد بتحديد كل شىء الذى يصل فى بعض الأحيان إلى درجة الهلوسة (مثل هذه التحديدات غير البصرية كاليمين واليسار ، والعد والقياس ، والعلامات الهندسية) نقول إن هذا الاهتمام لا يصل دائماً إلى أن يمنع العالم عن أن يكون متحركاً حتى فى أكثر أشكاله مادياً بل حتى فى سويداء سكونه الظاهر . لا أن هذا الاهتمام لا يستطيع أن يوقف هذه الحركة الدائبة . ولسنا نعنى هنا الزمن الذى يمر ، ما دامت الحركات والإشارات ، على سبيل المثال ، تصور دائماً على عكس ما هو شائع فى حالة اختلاطها باللحظة وتجمدها فى داخلها . إن ما نعنيه هو المادة نفسها ، المادة الصلبة وغير الساكنة فى وقت واحد . هذه المادة المتخيلة والحاضرة فى الوقت نفسه ، الغريبة على الإنسان والتى لا تكف عن إيجاد نفسها فى نفس الإنسان فى وقت واحد أيضاً . إن كل أهمية

الصفحات الوصفية ـ أى الصفحات التى يحتلها الإنسان ـ لا تكمن فى الأشياء الموصوفة ولكن فى حركة الوصف نفسها .

وهكذا نرى إلى أى حد يخطئ من يقول : إن مثل هذه الكتابة تتجه نحو الفوتوغرافيا أو نحو الصورة السينمائية . إن الصورة الملتقطة على حدة لا تستطيع إلا أن ترى القارئ مثلما يفعل الوصف البلزاكى وتبدو كأنها مصنوعة لتحل محل هذا النوع من الوصف ، وذلك ما لا تحرم السينما الطبيعية نفسها من فعله .

الخلاصة أنه إذا كان على النقاد أن يبحثوا عن الأثر الفعال للخالق السينمائى الذى أثر فى كثير من كتاب الرواية الجديدة ، فيجب أن يبحثوا فى شىء آخر وليس فى الوصف . إذ ليست موضوعية الكاميرا هى ما يثير اهتمام كتاب الرواية الجديدة ، وإنما إمكانياتها فى الميدان الذاتى والخيالى . إنهم لا يرون السينما كوسيلة تعبير ، ولكن بحث يثير اهتمامهم أكثر فهو ذلك الشىء الذى لا يخضع لسلطات الأدب : أعنى الصورة والشريط المسجل وفوق كل شىء إمكانية التأثير على حاستين فى وقت واحد أى العين والأذن . إن ما يثير اهتمامهم بالسينما هو تلك الإمكانية فى التصوير التى تتميز بمظهر شديد الموضوعية بالرغم من أنه تصوير لا يعالج إلا ما هو حكم وذكرى ، أى بالاختصار ما هو خيال .

هناك ميزة رئيسية فى هذا الصوت الذى يسمعه المتفرج ، وفى الصورة التى يراها : تلك الميزة هى الحضور présence إن قطعات المونتاج وتكرار المشاهد والتناقضات والشخصيات التى سرعان ما تتجمد مثلما يحدث فى صور الهواة . . كل هذا يعطى لهذا الحاضر المستمر كل قوته وحيويته . ليس هناك اهتمام بطبيعة الصور ، وإنما بالتكوين وهذا هو ما قد يجد فيه الروائى بعض اهتماماته الكتابية ولكن فى حالة أخرى .

إن هذه البناءات الفلمية الجديدة أعنى هذه الحركة المكونة من الصور والأصوات تؤثر مباشرة على المتفرج العادى غير الدارس . بل يبدو أن تأثير السينما على الكثيرين أكثر قوة بكثير من قوة تأثير الأدب . ومع ذلك فهى تثير

حتى فى قلب النقد السينمائى التقليدى رد فعل دفاعى أكثر قوة مما تثيره الرواية الجديدة فى نقاد الأدب .

ولقد مررت بنفسى بمثل هذه التجربة ، عند ظهور ثانى أفلامى (الخالدة). ويجب ألا نتعجب للأحكام غير المؤيدة التى كتبها معظم النقاد اليوميين عن هذا الفيلم ، ولكن قد يكون مهماً أن نلاحظ بعض هذه الانتقادات فهى ، تكشف عن أشياء كثيرة ، أكثر مما يكشف مديحهم . وها هى ذى النقاط التى هاجمها معظم النقاد بقوة وبقسوة شديدتين . أولا : افتقاد الممثلين إلى التمثيل « الطبيعى » . ثانياً : استحالة التفريق بوضوح بين ما هو « واقع » وما هو عقلى (ذكريات أو خيالات) . ثالثاً : اتجاه العناصر الحاملة لشحنات عاطفية قوية إلى التحول إلى صور كارت بوستال أشبه بالكليشيهات (السياحية بالنسبة لاستامبول والجنسية بالنسبة للبطلة) .

وإننا لنلاحظ الآن أن هذه الانتقادات الثلاثة تكون فى مجموعها انتقاداً واحداً هو أن بناء الفيلم لا يعطى الثقة للحقيقة الموضوعية للأشياء . وهناك ملاحظتان تفرضان نفسيهما فيما يخص هذا الموضوع .

فأولا : استامبول مدينة حقيقية ، وأنها هى التى نراها بين الحين والآخر أثناء العرض . نفس الشىء بالنسبة للبطلة فهى مجسدة فى امرأة حقيقية . وثانياً : أن كل ما يخص الحكاية كذب ، فلا الممثل ولا الممثلة قد ماتا أثناء إخراج الفيلم ولا الكلب أيضاً . إن ما يحير المتفرج ، هذا المتفرج المقيد إلى الواقعية ، هو أننا لا نحاول هنا أن نجعله يصدق شيئاً ، بل أكاد أن أقول إننا نحاول أن نجعله لا يصدق شيئاً مما يدور أمامه . إن « الحقيقى » و « الكاذب » ومشكلة إيهام المتفرج بصدق هذا أو ذاك هذا كله أصبح موضوع كل عمل حديث . إن هذا العمل بدلا من أن يدعى أنه قطعة من الواقع يتطور وينمو أمام المتفرج على اعتبار أنه خواطر عن هذا الواقع (والقليل من الواقع كما تشاءون) . إن العمل لا يحاول أن يخفى طابعه الكاذب بالضرورة عند ما يقدم نفسه على أنه « قصة معاشه » إننا نجد فى هذا الأسلوب السينمائى وظيفة تقارب تلك الوظيفة التى يقوم

بها الوصف فى الرواية الجديدة — إن الصورة المعالجة بهذه الطريقة (بالنسبة للمثلين والديكور والمونتاج وعلاقاته بالصور) تمنع المتفرج من التصديق فى نفس الوقت الذى تؤكد فيه ما تريد أن تقول تماماً كما فى الرواية الجديدة عندما لا يمكن الوصف من رؤية الشيء الموصوف فى نفس الوقت الذى يصفه فيه .

نفس هذه الحركة التناقضية (البناء أثناء الهدم) نجدها فى معالجة الزمن . إن الفيلم والرواية يقدمان أنفسهما دائماً فى شكل تطور زمنى — على العكس تماماً من الأعمال التشكيلية كاللوحات وقطع النحت — إن الفيلم ، تماماً مثل العمل الموسيقى يقاس زمنياً بطريقة شديدة التحديد (على حين أن القراءة عمل قد يستغرق زمناً مختلفاً من صفحة لأخرى ومن قارئ لآخر) . وعلى العكس من هذا كله فإن السينما لا تعرف إلا زمناً واحد هو الحاضر . وعلى أى حال فإن الفيلم والرواية يلتقيان اليوم فى بناء اللحظات والفواصل والتواليات الزمنية ، وهى كلها أزمنة لا ترتبط إطلاقاً ولا تشابه أزمنة الساعة والنتيجة . ولنحاول الآن أن نحدد بوضوح أكثر دور هذه العناصر .

لقد تردد كثيراً فى السنوات الأخيرة أن الزمن هو « الشخصية » الرئيسية فى الرواية المعاصرة . فمنذ أعمال بروست وكافكا والعودة إلى الماضى ، وقطع التسلسل الزمنى يدخلان أساسياً فى تكوين الحكاية وعمارها . نفس الأمر ما زال يطبق على السينما : فكل عمل سينمائى محدث هو تفكير وتأمل فى الذاكرة الإنسانية وشكوكها وإصرارها ومآسيها إلخ .

كل هذا قد قيل بشيء من السرعة . وإذا كان الزمن الذى يمر هو بحق الشخصية الجوهرية فى كثير من أعمال بداية القرن وما بعدها مثلما كان فى أعمال القرن الماضى ، فإن الأبحاث الحالية تحاول فى معظم الأحيان أن تضع بناءات عقلية خالية من « الزمن » . وذلك بالضبط هو ما يجعلها محيرة عند الوهلة الأولى ، وسآخذ عدة أمثلة أيضاً من كتبى أو أفلامى التى حاول النقد الواسع الانتشار أن يشوه المعنى الخاص بالزمن فيها .

لقد فسر فيلم « العام الماضى فى مارينباد » ، بسبب عنوانه وبسبب الأعمال

التى أخرجها الان رسينى من قبل ، على أنه تنويعة من التنويعات السيكولوجية الكثيرة على موضوع الحب الضائع والنسيان والذكرى . وهذه هى أكثر الأسئلة التى كانت تثار عند ظهور هذا الفيلم : هذا الرجل وتلك السيدة أهما قد تقابلا وتحابا فعلا فى العام الماضى فى ماريتباد ؟ وهذه المرأة أهى متذكرة كل شىء وتدعى أنها لا تعرف هذا الفتى الغريب ؟ أم أنها قد نسيت بالفعل كل ما كان بينهما ؟ وغير ذلك من الأسئلة . ويجب أن نقولها بوضوح : هذه الأسئلة عديمة المعنى تماماً . إن العالم الذى تدور فيه أحداث الفيلم هو عالم الحاضر المستمر ، هذا الحاضر الذى يجعل الاستعانة بالماضى والذاكرة أمراً مستحيلا .

إنه عالم بلاماض يكتفى بذاته فى كل لحظة ، ويمحو نفسه كلما تقدم . إن هذا الرجل وتلك السيدة لا يشرعان فى الوجود الفعلى إلا عندما يظهران على الشاشة . وقبل ذلك فهما لا شىء . وبعد أن ينتهى العرض فإنهما يصبحان لا شىء من جديد . إن وجودهما لا يدوم إلا بدوام عرض الفيلم. ولا يمكن أن يكون هناك واقع خارج الصور التى نشاهدها والكلمات التى نسمعها .

وعلى هذا فإن زمن العمل المحدث ليس بأى حال مخلصاً أو عجالة لزمن آخر أكثر امتداداً وأكثر واقعية ، وهو زمن الحادثة أو الحكاية المعروضة أو المقصوصة . على العكس؛ فى العمل الحديث نجد تطابقاً مطلقاً بين الزمنين . إن كل حكاية ماريتباد لا تحدث فى سنتين ولا فى ثلاثة أيام وإنما فى ساعة ونصف ساعة بالضبط ، وفى نهاية الفيلم عندما يأتى البطل بالبطلة ليسيرا معاً فذلك يبدو وكأن هذه السيدة قد وافقت على أنه كان بينهما شىء ما فى العام الماضى فى ماريتباد . ولكننا نحن المتفرجين نفهم أننا كنا هذا العام الماضى طيلة العرض وأننا كنا فى ماريتباد . إن قصة الحب هذه التى يقصها علينا الفيلم وكأنها شىء حدث فى الماضى هى فى الحقيقة تدور أمام أعيننا هنا والآن ولا تقص علينا . لأنه من المفهوم أن ليس هناك مكان آخر ممكن أكثر من إمكانية وجود ماض .

ورب قائل : إذا كان الأمر هكذا فكيف تفسر المشاهد التى شاهدناها وماذا يعنى بالذات التوالى السريع لهذه الصور النهارية الساطعة والليلية المظلمة،

وماذا تعنى عملية تغيير الثياب التى لا تكف والتى لا تتفق مع الفترة الزمنية التى يعرض الفيلم أثناءها ؟ الحقيقة أن الأمور تصبح أكثر تعقيداً هنا . إذ لا يمكن أن يحدث هذا إلا فى الميدان الذاتى ، العقلى والشخصى . إن هذه الأشياء تحدث فى رأس شخص ما . ولكن من هو ؟ البطل الذى يقص ؟ أم البطلة المنومة ؟ أم فى رأسيهما معاً بالتبادل ؟ الحقيقة أنه من الضرورى أن نتفق على حل من نوع آخر وهو ما يلى : إذ كان الزمن الوحيد المهم هو زمن الفيلم نفسه فإن الشخصية الوحيدة المهمة فى كل هذا هى « المتفرج » ، ففى رأسه هو تدور أحداث القصة ، هذه القصة المتخيلة بواسطته .

مرة أخرى نقول إن العمل ليس شاهداً على واقع خارجى . وإنما هو واقع نفسه . وهكذا فإنه من المستحيل على أى كاتب أن يطمئن المتفرج القلق على مصير أحد الأبطال بعد كلمة « النهاية » فبعد هذه الكلمة لا يحدث شىء على الإطلاق للتوضيح أو التعريف . إن المستقبل الوحيد الممكن بالنسبة لأى عمل هو أن يحدث من جديد ، أى أن توضع شرائط الفيلم مرة أخرى فى آلة العرض .

لقد كان من العبث أيضاً أن يعتقد البعض أن فى روايتى « الغيرة » التى نشرت قبل ذلك بعامين نظاماً لدوران الأحداث واضحاً واحداً غير نظام جمل الكتاب. . . وأن ما حدث هو أننى كنت أتسلى بأن أخلط نتيجة سنوية منظمة كما يخلط لاعب الورق أوراق اللعب . لقد كتبت هذه القصة بحيث تؤدى أى محاولة لبناء تتابع زمنى خارجى إلى سلسلة من المتناقضات أى إلى طريق مسدود . ولم يكن هذا من أجل هدف أبله هو إثارة حيرة الأكاديميين ، ولكن لأنه لم يكن هناك بالنسبة لى أى ترتيب أو أى نظام خارج نطاق الكتاب . لم يكن الكتاب مجرد عملية تقص مختلطة لحادثة بسيطة خارجة عنه . إن توالى الأحداث هنا لا ينتمى لواقع آخر غير واقع الكتاب ، إنه توالى حدث لا يقع فى مكان آخر سوى رأس هذا القصاص غير المرئى أى الكاتب والقارئ .

كيف يمكن لهذا المفهوم إذن أن يسمح للزمن بأن يكون الشخصية الرئيسية ,

فى الكتاب أو الفيلم ؟ أليس من المعقول أن يطبق هذا المفهوم على الرواية التقليدية والبلزاكية ؟ لقد كان الزمن يلعب دوراً فى هذه الروايات، والدور الأول أيضاً : لقد كان يكمل الإنسان، وكان منفذاً ومقياساً لمصير الإنسان . وسواء كان بالصعود أو بالهبوط فقد كان الزمن يحقق المستقبل : ضمان المجتمع فى محاولته لغزو العالم ويؤكد فى الوقت نفسه حتمية الطبيعة أى صيرورة الإنسان إلى الموت ، وارتباط ظرف وجوده بهذه الحتمية . لهذا السبب لم يكن ممكناً أن تواجه العواطف والأحداث إلا فى تطور زمنى أى ميلاد ثم نمو ثم ازدهار ثم انحدار ثم سقوط .

هذا بينما نجد الزمن فى الرواية الحديثة وكأنه منفصل عن زمنيته. إنه لا يجرى ولا ينهى شيئاً . ولا شك أن هذا هو السبب الذى يعلل تلك الخيبة التى تتلو الانتهاء من قراءة كتاب أو مشاهدة فيلم من هذا النوع المحدث . وعلى قدر ما كان القارئ يجد شيئاً من الرضى فى « مصير » شىء ما أو إنسان ما فى الرواية التقليدية حتى وإن كان هذا المصير تراجيدياً فإن أجمل الأعمال المحدثة تتركه فارغاً مشوشاً . إن الرواية الجديدة لا تدعى فقط أنها لا تطمح إلى واقع آخر غير واقع القراءة أو المشاهدة وإنما تبدو أيضاً ودائماً محتجة على نفسها وتزداد شكاً فى المكان . إن الوصف يتردى ويناقض نفسه ويدور حول نفسه واللحظة تنكر الاستمرار .

وعلى هذا فإذا كانت الزمنية تملأ الانتظار (أى توقع المستقبل) فإن اللحظية تخيبه تماماً فهى لا تصب فيه زمناً يتحول إلى ماض ، تماماً مثلما ينجو عدم الاستمرار المكانى من فخ الحكاية . إن الوصف الذى تنزع حركته كل ثقة فى الشىء الموصوف وهؤلاء الأبطال الذين لا يتمتعون بأى مظهر طبيعى ولا شخصية محددة وهذا الحاضر الذى يخلق نفسه باستمرار ويتكرر ويزدوج ويتطور ويناقض نفسه دون أن يتكدس أبداً ليكون ماضياً — أى « حكاية » بالمعنى التقليدى للكلمة — كل هذا يدعو القارئ (أو المتفرج) إلى طريقة أخرى فى المساهمة غير التى اعتاد عليها . وإذا كان القارئ يجد نفسه مدفوعاً فى بعض

الأحيان لأن يدين أعمال عصره ، أى هذه الأعمال التى تخاطبه بطريقة أكثر مباشرة وإذا كان يشكو من أنه قد استبعد واحتقر ونحى جانباً بواسطة المؤلفين فذلك لأنه يصر دائماً على البحث عن وسيلة اتصال اختفت ولم تعد هى التى يقدمها له المؤلف الآن .

إن الكاتب المحدث لا يهمل القارئ ولكنه يطالب بالضرورة المطلقة لأن يساهم القارئ مساهمة فعالة واعية بل خلاقة . إن ما يطلبه المؤلف من القارئ ليس استقبال عالم كامل ممتلىء مغلق على نفسه ، بل على العكس إنه يسأله أن يساهم فى عملية الخلق وأن يخترع بدوره العمل الذى يقرأ — والعالم أيضاً — وأن يتعلم بهذه الطريقة أن يخلق حياته هو . .

الفصل الحادى عشر

من الواقعية إلى الواقع

١٩٥٥ – ١٩٦٣

كل الكتاب يعتقدون أنهم واقعيون . ولا أحد منهم يقول عن نفسه أنه تجريدى أو ميال للأوهام والخيال والفانتزى . . لا أحد يعتقد أنه مزيف . والحقيقة أن الواقعية ليست نظرية محددة واضحة بلا غموض تسمح بأن يقف بعض الكتاب على نقيض من كتاب آخرين . بل بالعكس أن الواقعية اليوم علم يجمع تحته الغالبية العظمى – أو المجموع العام – لكتاب هذا العصر . ولا شك أن من الضرورى تصديقهم فيما يخص هذه النقطة . فالعالم الواقعى هو الذى يثير اهتمامهم وكل منهم يحاول بكل ما يستطيع أن يخلق « واقعاً » .

ولكن إذا كانوا يجتمعون كلهم تحت علم الواقعية فليس ذلك لقيادة معركة مشتركة وإنما لكى يمزق كل منهم الآخر . إن الواقعية هى الأيديولوجية التى يشهرها كل منهم فى وجه زميله ويعتقد أنها ميزة يمتلكها وحده دون غيره . ولقد كانت الأمور دائماً على هذا المنوال : فبالاهتمام بالواقعية كانت كل مدرسة أدبية جديدة تريد تحطيم المدرسة السابقة عليها ، كانت الواقعية كلمة السر التى استخدمها الرومانتيكيون ضد الكلاسيكيين . ثم استخدمها الطبيعيون ضد الرومانتيكيين . بل جاء السرياليون وأكدوا بدورهم أنهم لا يهتمون بشىء إلا بعالم الواقع . ويبدو أن الواقعية شىء مختلف عليه بين الكتاب تماماً مثل « الإدراك السليم » Le bon sens المختلف عليه عند ديكارت .

وهنا أيضاً يجب أن نخلص إلى أن الجميع على حق . وإذا كان الكتاب لا يتفقون فذلك لأن لكل منهم أفكاره الخاصة عن الواقع . كان الكلاسيكيون يعتقدون أن الواقع كلاسيكى وكان الرومانتيكيون يعتقدون أنه رومانتيكى والسرياليون أنه سريالى واعتقد كلوديل أنه ذو طبيعة إلهية . واعتقد كامو أنه عبثى . واعتقد الملتزمون أنه اقتصادى وأنه ينحو نحو الاشتراكية . كل منهم

يتحدث عن العالم كيفما يراه ولكن لا أحد يراه مثلما يراه الآخر .

وهنا يمكننا أن ندرك بسهولة لم قامت الثورات الأدبية دائماً باسم الواقعية .

فعندما يفقد أحد الأشكال الأسلوبية حيويته الأولى وقوته وحرارته ، عندما يصبح « وصفه شائعة » وأكاديمية لا يحترمها التابعون إلا بالروتين والتقاعس دون أن يتساءلوا عن ضرورتها ، عندما يحدث هذا يشكل اتهام الصيغ الميتة ضرورة الرجوع إلى الواقع والبحث عن أشكال جديدة كفيلة بإزاحة هذه الأشكال الميتة لتحل محلها .

إن اكتشاف الواقع لا يمكن أن يستأنف مسيرته إلا إذا هُجرت الأشكال المستهلكة تماماً ، إلا إذا اعتبرنا أن العالم من الآن فصاعداً قد اكتشف تماماً (وفى هذه الحالة فإن أحكم الكتاب هو من يكف عن الكتابة) ولا يمكن إلا أن نحاول الذهاب إلى أبعد من ذلك . ليست المسألة هى أن نأتى بشىء أحسن وإنما أن نتقدم فى تلك الطرقات المجهولة حيث تصير الطريقة الجديدة فى الكتابة شيئاً ضرورياً .

ورب قائل : وفيم إذن فائدة هذا السير طالما كان مآله ، طال الزمن أو قصر ، إلى أكاديمية جديدة سرعان ما تتجمد هى الأخرى مثلما حدث من قبل ؟ ذلك بدوره يدعو للسؤال التالى : لم نعيش طالما كان يجب علينا أن نموت ونخلى المكان لأحياء آخرين ؟ إن الفن حياة ، لا شىء فيه يكسب بشكل نهائى . ولا يمكن للفن أن يوجد دون إعادات النظر المستمرة هذه . إن حركة هذه التطورات والثورات هى التى تصنع الازدهار الدائم للفن .

هذا بالإضافة إلى أن العالم يتغير أيضاً . فموضوعياً ، وفى كثير من النقاط ، ليس العالم مثلما كان منذ مائة عام مثلا . لقد تطورت الحياة المادية والفكرية والسياسية بشكل واضح مثلما تغير المظهر الفيزيقى لمدننا وبيوتنا وقرانا وطرقنا إلخ . هذا من ناحية . . ومن ناحية أخرى فإن معارفنا عما فينا وعما هو موجود حولنا (ونعنى المعرفة العملية سواء فى علوم المادة أو فى علوم الإنسان) قد صادفت

هى أيضاً انقلاباً صارخاً . وبسبب هذا وذاك ، تغيرت تماماً العلاقات الذاتية التى نمارسها والعالم .

إن التعديلات الموضوعية التى طرأت على الواقع مضافاً إليها « تقدم » علومنا الفيزيقية قد أثارت بعض أصداء قوية — وما زالت تثير حتى الآن — فى مفاهيمنا الفلسفية وعلمنا الميتافيزيقى وعلمنا الأخلاقى . وإذن فإذا كانت الرواية لا تفعل شيئاً سوى تمثيل الواقع فليس طبيعياً ألا تتطور قواعد واقعيتها بالتوازى مع التطورات الأخرى .

وإذا كان واجب الرواية هو أن تعرض واقع اليوم فليست رواية القرن التاسع عشر بحال هى الأداة الطيبة لذلك ، تلك الرواية التى يعتب النقد السوفيتى — بيقين أكثر هدوءاً من النقد البرجوازى — على الرواية الجديدة فى كل مناسبة أنها تريد الانفصال عنها ، على حين تستطيع رواية القرن التاسع عشر هذه أن تستخدم (على حد قولهم) فى عرض آلام العالم الحالى ووسائل علاجها ، هذا طبعاً مع بعض التعديلات فى التفاصيل إذا دعت الحاجة لهذه التعديلات ؛ وكأننا بصدد إدخال بعض التحسينات على مطرقة أو منجل . وإذا اكتفينا بتشبيه الأداة هذه فسنقول أن لا أحد يعد آلة حصد وضرب القمح الميكانيكية تحسيناً للمنجل . والأولى والحالة هذه ألا يعدها أحد آلة تستخدم فى حصاد لا علاقة له بحصاد القمح .

لكن هناك ما هو أخطر . فالرواية ليست أداة على الإطلاق كما شرحنا عبر صفحات هذا الكتاب . الرواية ليست شيئاً يصنع خصيصاً لأداء وظيفة محددة من قبل . إن الرواية لا تستخدم فى عرض أو ترجمة أشياء موجودة قبلها وخارجها . إنها لا تعبر . إنها تبحث وما تبحث عنه هو نفسها .

إن النقد الأكاديمى فى الغرب كما فى البلاد الشيوعية يستخدم كلمة « واقعية » وكأن الواقع شىء قد تكون تماماً (سواء كان هذا مؤقتاً أو بشكل دائم) قبل ظهور الكاتب على خشبة الكتابة . وهكذا يرى هذا النوع من النقد أن دور الكاتب ينحصر فى « استكشاف » واقع عصره وفى « التعبير عنه » .

إن الواقعية حسب هذه النظرة ستكتفى بمطالبة الرواية باحترام الحقيقة، وبناء على هذا فستنحصر صفات الكاتب فى نفاذ ملاحظاته وفى اهتمامه الشديد بالصراحة (هذا الاهتمام المرتبط دائماً بالأسلوب المباشر) ، وإذا نحينا جانباً موقف الاشمئزاز المطلق الذى تقفه الواقعية الاشتراكية تجاه موضوع الخيانة الزوجية والانحرافات الجنسية فسنجد أنها لا تعنى إلا بالتصوير الصريح للمشاهد المؤلمة القاسية (دون أن تجد فى هذا ما يصدم القارئ . . ياللسخرية !) مع الاهتمام الخاص بمشاكل الحياة المادية وبالذات تلك المشاكل الخاصة بالمصاعب العائلية وطبقات الفقراء . وهكذا يصير المصنع بطبيعته أكثر واقعية من فاخر الحياة وخلوها من المشاغل ، والتنافس أكثر واقعية من السعادة . إن هذا الاتجاه فى مجموعه العام لا يهدف إلا لإعطاء العالم ألواناً ومعانى خالية من الميوعة والليونة فى إطار يشبه إطار إميل زولا وإن تنوعت درجات افتقار هذا الإطار للأصالة .

إن كل هذا يبدو عديم المعنى ابتداء من اللحظة التى ندرك فيها أن كل إنسان يرى فى العالم واقعه الخاص به وندرك أيضاً أن الرواية هى ما يخلق هذا الواقع الخاص . إن الكتابة الروائية لا تهدف إلى الإعلام ، مثلما تفعل النشرة الدورية أو الشهادة أو المعادلة العلمية وإنما تكون الواقع . إنها لا تعرف عما تبحث وتجهل الذى تريد أن تقوله ، إنها اختراع ، اختراع للعالم وللإنسان ، اختراع دائم ومستمر وموضوع دائماً على بساط المناقشة والبحث. إن كل هؤلاء، سياسيين أو غير سياسيين ، الذين لا يطالبون الكتاب بشىء آخر سوى الأنماط التقليدية — ويخشون فوق كل شىء روح المناقشة لا يستطيعون شيئاً إلا خشية الأدب وعدم الثقة به .

لقد حدث لى ذات مرة ، مثلما يحدث لكل كاتب ، أن وقعت للحظة ضحية للوهم الواقعى هذا . فى الفترة التى كنت أكتب فيها رواية « البصاص» "Le Voyeur" وبينما كنت أصر على أن أصف بدقة شديدة الطريقة التى يطير بها طائر الغر وحركة الأمواج ، سنحت لى فرصة للقيام برحلة شتاء قصيرة على الشاطئ البريتونى وفى الطريق كنت أقول لنفسى : « ها هى ذى فرصة طيبة

لمراقبة الأشياء « على الطبيعة ، ولإنعاش ذاكرتى » ولكن ما إن رأيت أول طائر بحر حتى أدركت الخطأ الذى وقعت فيه . فمن ناحية فإن طيور الغر التى رأيتها على الطبيعة لا تشبه تلك التى وصفتها إلا بطريقة غامضة مبهمة ومن ناحية أخرى فقد استوى عندى هذا الأمر إذ لم يعد يهمنى أن تشبهها أو لا . كانت طيور الغر الوحيدة التى تهمنى فى هذه اللحظة هى تلك الطيور الكائنة فى رأسى أنا . وربما كان لهذه الطيور المتخيلة علاقة ما بطيور الواقع وربما بطيور بروتانى ، لكنها تغيرت وصارت فى الوقت نفسه أكثر واقعية أو هكذا بدت لأنها صارت بعد ذلك خيالية .

فى بعض الأحيان، عندما يطاردنى النقد باعتراضات من نوع : « إن الأشياء لا تحدث هكذا فى الحياة » أو « ليست هناك أية فنادق تشبه هذا الذى تصوره فى ماريمباد » أو « إن الزوج الغيور لا يتصرف مثلما يتصرف الزوج فى روايتك « الغيرة » أو « إن المغامرات التركية التى يمر بها بطلك الفرنسى غير ممكنة الحدوث » أو « إن جنديك الضائع فى التيه Le Labyrinthe لا يضع شاراته العسكرية فى مكانها الصحيح » إلى غير ذلك ، أحاول أن أضع حججى على بساط الواقعية وأتحدث عن الوجود الذاتى لهذا الفندق أو الحقيقة السيكولوجية المباشرة (أى التى لا تطابق التحليل) لهذا الزوج القلق الذى تحيره تصرفات زوجته المريبة أو الطبيعية بشكل مفرط . وإننى آمل أن تكون رواياتى وأفلامى قابلة للحماية من هذه الناحية أيضاً . ولكننى أعلم جيداً أن كلمتى ليست هنا . فأنا لا أدون أو أسجل وإنما أبنى وتلك هى مهمتى الأولى . لقد كان هذا أيضاً حلم فلوبير : بناء شىء من لا شىء يستطيع أن يقف وحده دون الاستناد إلى شىء خارج العمل الأدبى . هذا الحلم هو اليوم مطمح الرواية .

نستطيع أن ندرك إذن كيف أنه لايمكن لمعايير « التشابه » ومطابقة « النمط » أن تستخدم الآن كمعايير يقاس بها العمل الأدبى المعاصر .

إن كل شى فى الرواية المعاصرة يجرى كما لو كان الزيف — أى الممكن والمستحيل والمغرض والكاذب . . إلخ — قد صار أحد الموضوعات المفضلة

للإبداع الخيالى المعاصر ، لقد ظهر نوع جديد من القصاصين : هذا القصاص الجديد ليس فقط إنساناً يصف الأشياء التى يراها وإنما يخترع الأشياء من حوله ويرى الأشياء التى يخترعها . وهؤلاء الأبطال - القصاصون ما إن يشرعوا ولو لفترة قصيرة جداً فى مشابهة « الشخوص » حتى يتحولوا إلى كذابين شيزوفرانيين مهلوسين أو حتى كتاباً يخلقون حكاياتهم الخاصة بهم وحدهم . ويجب أن نشير هنا ما دمنا ننظر من هذه الزاوية إلى ريمون كينو وروايته الأشواك Le Chiendent- وبعيداً عن روى Loin de Rueil على وجه الخصوص حيث الحركة دائماً والعقدة فى معظم الأحيان هما بمنتهى الدقة حركة وعقدة الخيال .

وإذن فى هذه الواقعية الجديدة تنعدم تماماً مسألة الحقيقة Vérisme إن التفصيلات الصغيرة التى « تثير الإحساس بالحقيقة » لم تعد تحتل انتباه المؤلف لا فى الواقع ولا فى الأدب ، إن ما يثيره حقاً هو ذلك التفصيل الصغير الذى يبدو مزيفاً - والذى نجده بعد عديد من المغامرات فى هذا الكتاب .

إن هذا الشيء المزيف هو الذى نجده فى يوميات كافكا . فهو عندما يسجل الأشياء التى رآها فى النهار أثناء نزهته فإنه لا يتذكر إلا أشياء مشوشة ليست فقط عديمة الأهمية وإنما منفصلة تماماً ، بالنسبة له ، عن دلالاتها وبالتالى عن مشابهتها للواقع - ابتداء من الحجر الملقى فى وسط الطريق دون معرفة سبب وجوده هكذا ، حتى الحركة الغريبة غير المكتملة المترددة التى يأتى بها أحد العابرين والتى تبدو عديمة الوظيفة والهدف تماماً . إن الجمادات الجزئية أو المنفصلة عن استخدامها للحظات أوقف جريانها والكلمات التى انفصلت عن نصها الذى يشملها أو الأحاديث المتقاطعة المختلطة وكل ما يبدو مزيفاً غير حقيقى وكل ما يبدو غير طبيعى ، كل هذا يشكل النغمة الحادة الدقيقة التى ترن فى أذن الروائى .

أيكون هذا ما اتفق على تسميته بالعبث absurde ؟ لا بالقطع ففى عمل آخر نجد عنصراً عقلانياً تماماً وعاماً يفرض نفسه فجأة بشكل جلى واضح وبحضور بغير سبب وضرورة بغير موجب .

إنه عنصر كائن est وهذا كل شيء ؛ لكن هناك خطورة يشكلها هذا الحضور الذى بلا سبب والضرورة التى بغير موجب ، إذ بالشك فى أن يكون هذا عبثاً يظهر من جديد خطر الميتافيزيقا . ذلك أن اللامعنى واللاسببية والفراغ كل هذا يجر إلى العوالم الخلفية وعوالم ما فوق الطبيعة .

مغامرة كافكا الفاشلة فى هذا الميدان مثال طيب . إن هذا الكاتب الواقعى (واقعى بالمعنى الجديد الذى نحاول تحديده أى خالق لعالم مادى حاضر بالخيال) هو أكثر الكتاب الذين حملوا وأثقلوا بالمعانى — المعانى العميقة . بواسطة معجبيه ومفسرى أعماله . لقد أصبح كافكا سريعاً وقبل كل شيء فى نظر الجمهور يتصنع الحديث عن أشياء من هذا العالم ولا يهدف إلا لأن يجعلنا نلمح وجوداً معقداً لعالم يكمن بعد الواقع وهكذا يرى الكثيرون أنه يصف من بين سكان القرية عذابات جواله العنيد (المزيف) . وروايته والحالة هذه لن تهدف إلا لأن تجعلنا نحلم بحياة قريبة وبعيدة لقلعة غامضة . وهكذا يعتقد الكثيرون أيضاً أن فرانز كافكا عندما يرينا المكاتب والسلالم والممرات التى يطارد فيها يوسف ك . . العدالة فإنه لا يفعل هذا بهدف آخر سوى محادثتنا عن الفكرة الدينية « للغفران » وهكذا يرى الجمهور العالم كل ما يأتى به كافكا .

إن نصوص كافكا . على هذا الأساس تصبح صوراً مجازية لا تتطلب شرحاً فحسب (شرح يلخصها [1]) ولكن الأمر على العكس من هذا تماماً ، فالقراءة الأولى غير المتخصصة لأعمال كافكا تقنعنا بالواقعية المطلقة للأشياء التى يصفها . إن عالم رواياته المرئى هو بالنسبة له العالم الواقعى . أما ما وراء هذا (إن كان هناك شيء ما) فيجب أن يبدو عديم القيمة فى مواجهة جلاء الأشياء

---

(١) يلخصها إلى درجة أن يستنفذ كل محتوياتها بل يحطم هذا الشرح الكون الملموس الذى يشكل نسيج هذه النصوص . وكأن على الأدب برغم كل شيء أن يتحدث دائماً عن شيء آخر . هذه الفكرة تعنى أنه سيكون هناك دائماً عالم حاضر وعالم واقع الأول هو وحده المرئى والثانى هو وحده المهم . أما دور الروائى فهو دور الوسيط فبواسطة الوصف الخداعى للأشياء المرئية — أشياء هى نفسها عديمة الجدوى تماماً — يستثير الروائى عالم الواقع الذى يختفى وراء هذه الأشياء .

والحركات والكلمات إلخ إلخ . . إن الإحساس بالهلوسة لا يأتى إلا من الدقة الغريبة وليس من ضبابية الأشياء وتذبذبها ، ولا شيء أكثر غرابة وخيالية من الدقة فى نهاية الأمر . وربما كانت سلالم كافكا تقود إلى مكان آخر ، ولكن هذا لا يمنع حضورها وإننا نرى كل درجة منها ونتابع تفاصيل الحديد والسور . وربما كانت الجدران الرمادية تخفى شيئاً خلفها ، ولكن الذاكرة تتوقف عندها عند شقوقها ودهانها الذى تساقط ؛ حتى الأشياء التى يبحث عنها البطل تختفى أمام الإصرار الشديد الذى يضعه هذا البطل فى بحثه وأسفاره وحركاته ، إنها الأشياء الحقيقية الوحيدة فى الرواية ، الأشياء التى يمكن الإحساس بها . إن علاقات الإنسان مع العالم فى كل أعمال كافكا لا تحمل طابعاً رمزياً ولكنها مصورة بطريقة مباشرة وسريعة .

هناك معان ميتافيزيقية عميقة تماماً ، مثل المعانى السيكولوجية والخلقية ، وعملية أخذ معان معروفة مسبقاً للتعبير عنها ، عملية تتناقض مع الضرورة الأولى للأدب . وفيما يخص تلك المعانى التى ستأتى عن طريق رواية المستقبل فإنه من الحكمة بل من الشرف والذكاء أيضاً ألا ننشغل بها الآن . لقد قدرت منذ عشرين عاماً قيمة القليل الذى تبقى من العالم الكافكاوى فى أعمال خلفائه المزعومين على حين — أنهم لم يفعلوا شيئاً سوى نقل المحتوى الميتافيزيقى ناسين تماماً واقعية أستاذهم .

وإذاً فلا يتبقى إلا هذه الدلالة* المباشرة للأشياء (هذه الدلالة الوصفية الجزئية الموضوعة محل الجدال الدائم) أعنى هذه الدلالة الموجودة إلى جانب الحكاية والحادثة فى الكتاب ، هذه التى تشبه المعنى (العميق الغيبى) الموجود فى المابعدية . إن هذه الدلالة هى التى يجب أن يتركز عليها مجهود البحث والخلق . (ولا يمكن التخلص منها وإلا فإن الغلبة تصبح للحادثة بل وللأشياء الغيبية . « فالميتافيزيقا » تحب الفراغ وتغوص فيه تماماً كالدخان عندما يسير فى فجوة المدخنة) . ذلك لأن إلى جانب الدلالة المباشرة هناك دائماً العبث وهو الذى يعنى نظرياً ، الدلالة الصفر ، وهى أيضاً كثيراً ما تقود إلى غيبيات جديدة بفضل عملية التملك -récuperation الميتافيزيقى ، وهكذا نجد أن التجزيء اللانهائى

للمعانى يبنى من جديد « كلية totalité » جديدة عقيمة وخطرة فى الوقت نفسه . إلى جانب الحكاية ليس هناك إلا ضجيج الكلمات .

ولكن ينبغى أن نعرف أن لهذه المستويات المختلفة لدلالة اللغة ، تلك التى أشرنا إليها الآن ، تداخلات كثيرة ، وقد تتمكن الواقعية الجديدة من تدمير بعض هذه المتناقضات النظرية . فحياة اليوم وعلوم اليوم أيضاً قد حققت انتصارات كثيرة ساحقة على كثير من المتناقضات الكلاسيكية التى أوجدتها عقلانية القرون الماضية . ومن الطبيعى أن تحاول الرواية ، ككل الفنون الأخرى ، أن تسبق مناهج الفكر وليس أن تتبعها ، حتى وإن كانت هذه المناهج تحاول الآن إذابة عنصرى التناقض (فأنت تجد الآن مصطلحات) « كالشكل المضمون » ، « والموضوعية الذاتية » « والمعنى العبثى » و « البناء التدميرى » ، و « الذاكرة الحاضرة » و « الخيال الواقع » . . إلخ .

ولقد تردد من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار أن هذا الفن الجديد غير صحى ومنحل ولا إنسانى وأسود . ولكن هذه الصحة التى يشيرون إليها ليست إلا صحة منحطة .. ماتت منذ زمن . إن الأشياء دائماً منحلة إذا قيست بمقاييس الماضى : الخرسانة المسلحة بالقياس إلى الحجر والاشتراكية بالقياس إلى الملكية الأبوية وبروست بالقياس إلى بلزاك ، وليس من اللاإنسانية فى شىء أن نحاول بناء حياة جديدة للإنسان ، إن هذه الحياة لا تبدو سوداء إلا إذا كنا نبكى دائماً الألوان القديمة ولا نبحث عن الأشياء الجديدة الجميلة التى تضىء هذه الحياة .

إن ما يعرضه فن اليوم على القارئ أو المتفرج هو طريقه فى الحياة فى عالم الحاضر ، إنه يعرض على القارئ أو المتفرج أن يساهم فى الخلق الدائم لعالم الغد .

ولتحقيق هذا الهدف فإن الرواية الجديدة تسأل القارئ أن يظل واثقاً فى قوة الأدب وتسأل كاتب الرواية الجديدة ألا يخجل من كتابة الأدب .

منذ أن بدأت الصحف والمجلات تفرد مساحات لمقالات عن الرواية الجديدة ولا أحد يكف عن القول بأن " الرواية الجديدة " ليست إلا موضة مآلها الزوال . » ، ولو أننا فكرنا قليلا فى مثل هذا الرأى ، لوجدنا أنه يثير سخرية

مزدوجة فلو اتفقنا على ربط أسلوب معين من الكتابة بالموضة (وهناك كثير من التابعين الذى يتشممون اتجاه الريح وينقلون الأشكال الحديثة دون الإحساس بضرورتها ودون أن يفهموا وظيفتها ودون أن يروا أن مثل هذا النقل يقتضى على الأقل براعة معينة ، نقول حتى لو أننا اتفقنا على هذا فإن الرواية الجديدة فى أسوأ الأحوال ستصبح الحركة التى تقضى على الموضات أن تتحطم كلما تقدم الوقت لكى يخلق منها دائماً موضات جديدة وذلك حتى يكون هناك دائماً استمرار . أما القول بأن مآلها للزوال فهذا هو بالضبط ماتقوله الرواية الجديدة .

ولا يجب أن نرى فى هذا النوع من الكلام (عن زوال الموضوعات وعن تعقل الثوريين والعودة إلى التقاليدية الطيبة والبدع وغير ذلك من البلاهات) إلا تلك المحاولة القديمة التى تريد أن تثبت بجمود ويأس أن « لا شىء » يتغير فى الحقيقة ، وأن « لا جديد تحت الشمس» بينما الحقيقة هى أن كل شىء فى تغير مستمر وأن هناك دائماً جديداً . إن النقد الأكاديمى يحاول أن يوهم الجمهور أن الرواية « الأبدية » ستمتص فى النهاية كل الأساليب الجديدة فى الرواية ، وستستخدم هذه فى إدخال بعض التحسينات التفصيلية على الشخصية البلزاكية والعقدة المرتبة زمنياًّ والإنسانية (الهيومانية) الغيبية humanisme transcendant ،

وقد يأتى هذا اليوم وربما يأتى سريعاً . ولكن يجب أن ندرك أنه فى اللحظة التى تبدأ فيها « الرواية الجديدة » فى خدمة شىء ما ، سواء كان هذا الشىء التحليل النفسى أم الرواية الكاثوليكية أم الواقعية الاشتراكية ، فستكون هذه اللحظة إشارة للباحثين بأن هناك « رواية أخرى جديدة » فى طريقها للميلاد ، لا يعرف الناس فيما يمكن أن تستخدم إلا فى الأدب . .

بيان موجز بالكتاب الذين ورد ذكرهم بهذا الكتاب

* **ريمون روسل** : شاعر فرنسى ولد بباريس ١٨٧٧ ومات بباليرم ١٩٣٣ . ويعتبر من الرواد الأول الذين مهدوا لظهور السريالية . وأهم ما يميز شعره هو الصفة المتقَنة والثراء الشديد فى الصور الغريبة . وأهم أعماله هى البديلة La Doublure (١٨٩٧) والرؤية La vue (١٩٠٤) ، وانطباعات إفريقيا Impressions d'Afrique (١٩١٠) المكان القفر Locus solus (١٩١٤) ، نجمة الجبين L'Etoile au front (١٩٢٤) ، وتراب الشموس La Poussière des Soleils (١٩٢٦) ، وانطباعات إفريقية جديدة Nouvelles Impréssions d'Afrique.

* **سفيفو** (إيتورى شميتز المشهور بإيتالو) : Ettore Schmitz dit Italo روائى إيطالى ولد بتريستا ١٨٦١ ومات بموتادى ليفنزا ١٩٢٨ . وقد عمل مهندساً إلى أن اكتشفه صديقه جيمس چويس فى حوالى ١٩٢٧ . وقد كتب سفيفو ثلاث روايات هى : « حياة » Una Vita (١٨٢٢) و « هزال الشيخوخة (Senilità) (١٨٩٨) ثم أشهر رواياته على الإطلاق وهى « ضمير زينو » La Conscienzadi Zeno (١٩٢٣). ويشتهر سفيفو بتصويره الساخر المرير وبتحليله النفسى العميق لأبطال هزيلى الإرادة والنوايا. ورغم امتلاء نفوسهم بالمطامع العظيمة إلا أنهم غير أكفاء لتحقيق هذه المطامع فهم مترددون يحكمهم الخجل والعقد .

* **بوسكى** Bousquet (joe) : كاتب فرنسى ولد بناربون فى ١٨٩٧ ومات بكاركاسون ١٩٥٠ . اشترك فى معركة ڤالى فى سنة ١٩١٨ وأصيب فيها إصابة خطيرة أجبرته على ملازمة الفراش طيلة حياته . وهو شاعر ميتافيزيقى يتميز بالتعبيرات الثرية الكثيفة . وقد ترك عديداً من الأعمال أهمها : ترياق أغصان العنب La Tisane de sarments (رواية ١٩٣٦) ، ومترجمة من الصمت

Traduit du Silence (١٩٤١) ، ورفيق القمر Le Meneurdelunc (١٩٤٦) ومعرفة المساء La Connaissance du soir (١٩٤٧) وجليد عصر آخر La Neige d'unautre àge. (١٩٥٣) والعواصم Les Capitales (١٩٥٥) .

القرف La Nausée : (١٩٣٨) هى أول عمل أدبى نشر لسارتر وهى بمثابة الشعلة التى كشفت عن كاتب عظيم . ويدعى الكاتب أنه لم يكن يهدف إلا لتقديم البوميات الخاصة بحياة أنطوان روكنتان الذى كان يعد رسالة للدكتوراه فى سنة ١٩٣٢ عن رجل يدعى دى رولبون de Rollebon . ومن خلال هذه اليوميات يصور سارتر سكان مدينة بوڤيل (لوهاڤر) بواقعية يحسده موباسان عليها . ومن ناحية أخرى فهو يصور درامة قد يعتقد القارئ فى البداية أنها وقعت بسبب تأمل روكنتان للعدم . ولكنه سرعان ما يكتشف أنها ناتجة عن خضوع وتقيد هذا الإنسان لوجود فوضوى غير محدود وعن عدم قدرته ، لهذا السبب ، على اكتساب حريته . إن الغثيان تحتوى على كل خطوط الوجودية السارترية .

الغريب L'Etranger : رواية لألبير كامو نشرت فى ١٩٤٢ . هى رواية صغيرة موجهة أساساً لإثبات عبثية ولا إنسانية العالم الحديث . إن مورسو Meursault بطل هذه الرواية يحس بنفسه غريباً على هذا العالم . لقد قتل الجزائرى لأنه ظن نفسه مهدداً وقد حكم عليه بالموت قضاة لم يتمكنوا من فهم أعماله (ذهابه للاستحمام بعد دفن أمه) . وقد نشرت هذه الرواية فى نفس العام الذى نشرت فيه « أسطورة سيزيف » والرواية لهذا السبب تعتبر تصويراً لأفكار كامو الفلسفية وتعد من أهم الكتب التى تصور فكر كامو .

* **بانجيه** (روبير) : Robert Pinget

ولد بچونيف ١٩٢٠ . ومن أهم أعماله « بين فانطوان وآجاب Entre Fantoineet Agap (١٩٥٠) وما هو أو المادة Mahu ou le Materiau (١٩٥٢)

وباجا Baga (١٩٥٦) ، والابن Le Fiston (١٩٥٩) والثعلب والبوصلة Le Renaradet la Boussole(١٩٥٣)،والتحقيق L'Inquisitoirc (١٩٦٢).

وتعتبر رواية التحقيق من أهم ما كتب ومن أبرز ما يمكن إدراجه تحت قائمة الرواية الجديدة . وهي تصور عجوزاً أصم يرد على أسئلة يوجهها له وكيل نيابة وذلك بسبب جريمة ربما وقعت وربما كان هذا العجوز شاهداً عليها . ومن خلال الأسئلة والأجوبة نشهد نحن القراء ميلاد عالم خيالى غريب برغم أنه بلزاكى الطابع لدقة وصف هذه الأشياء وتلك الكائنات الغريبة . وبرغم دقة الوصف وبرغم وضوح الأشياء الموصوفة فإن هذا العالم لا يقف إلا على فروض واحتمالات غير مؤكدة .

أما رواية « الابن » Le Fiston فهى خطاب يكتبه أب لابنه يدعوه للعودة إلى الوطن وحتى يغريه بالعودة فإنه يقص عليه الأحداث التى تقع فى المدينة بما فيها من غراميات وعمليات دفن إلخ . غير أن هذا الأب سكير لا يعى تماماً ما يقول وينسى ما كتب : وعلى هذا فالأمور تختلط فى ذهنه حتى أنه يكرر كتابة نفس الأحداث ولكن بطريقة مختلفة . ونتيجة لهذا التكرار ولذلك الفارق بين الطريقتين فى وصف الحدث الواحد فإن القارئ يفقد باستمرار تلك الصورة التى يبنيها لنفسه عن هذا العالم كلما تقدم فى القراءة .

* **ميشيل بوتور** : (Michel Butor)

ولد بمون — آن — باروبل . (بالشمال) فى ١٤ من سبتمبر ١٩٢٦ . وحصل على إجازة ودبلوم الدراسات الفلسفية العليا . ثم عمل بالتدريس بإنجلترا واليونان ومصر والولايات المتحدة . وقد نشر أربع روايات هى : المرور على ميلانو Passage de Milan (١٩٥٤) ، وجدول الوقت l'Emploi du Temps. (١٩٥٦) ، والتعديل La Modification (جائزة رونودو ١٩٥٧) ، ودرجات Degrés (١٩٦٠) . وقد نشر أيضاً عدة محاولات نقدية منها « عبقرية المكان » Le Génie du Lieu- (١٩٥٨) :

وترجع أهمية بوتور إلى أنه واحد من مؤسسى فكرة الزمان والمكان فى الرواية الجديدة . فهو يرى أن ليس للزمن وجود موضوعى بل هو ينبع من أفعالنا ويكون معنا علاقة جدلية يحقق نفسه من خلالها ونحقق نحن وجودنا من خلالها أيضاً : « فالزمن ليس محتوى تتكدس فيه الأحداث إنما هو يرتبط ويتعلق بنا وبحركات وجودنا . (الرواية الفرنسية منذ الحرب . تأليف موريس نادو) .
Le roman français depuis la guerre. n.r.f. coll. idées. Maurice Nadeau.
ولعل من الأفضل هنا أن نقدم نصاً نقدياً لبوتور يحاول فيه أن يوضح هذه الفكرة. غير أنه من الضرورى التنبيه إلى أن كل هذه المفاهيم والأفكار تعتمد على أساس فينومينولوجى. يقول بوتور فى كتابه « الرواية كبحث » Le roman comme recherche : « الرواية هى أحد الأشكال الخاصة للحكاية récit .

والحكاية ، كما هو معروف ، ظاهرة أوسع وأكبر بكثير من ميدان الأدب ؛ إنها أحد المكونات الجوهرية لعملية إدراكنا للواقع . فحتى موتنا ومنذ بداية تعلمنا للكلام نجد أنفسنا محاطين دائماً بالحكايات : فى محيط الأسرة أولا ثم فى المدرسة ثم من خلال قراءتنا . إن الآخرين بالنسبة لنا ، ليسوا فقط ما رأينا بأعيننا وإنما ما حكوه لنا عن أنفسهم أو ما حكاه لنا آخرون عنهم .

وهذا الأمر لا ينطبق فقط على من نعرفهم ، وإنما ينطبق على الأشياء أيضاً ، بل على الأماكن التى وصفت لى ولم أذهب إليها . إن كل واحدة من هذه الحكايات تربطنا بقطاع صغير من قطاعات ما هو واقع . غير أن كل هذه الحكايات تتمتع بطابع مشترك ألا وهو إمكانية التحقق من صحتها : فأنا أستطيع أن أتطع بما قاله لى شخص ما بالاستعانة بمعلومات شخص آخر وذلك إلى ما لا نهاية : وإذا لم أفعل هذا فإنى أجد نفسى فى مواجهة خطأ أو وهم .

ووسط هذه الحكايات التى يتكون جزء كبير من عالمنا اليومى بفضلها ، نجد بعض الحكايات مخترعاً تماماً . فنحن ، فى محاولتنا لتجنب عدم الاستحسان ، نعطى للأحداث التى نقصها طابعاً نريد به أن نميزها عن كل ما اعتدنا أن نشهد ، وفى هذه الحالة نجد أنفسنا فى مواجهة « حواديت » أو « أساطير » إلخ . أما

الروائى فهو يقدم لنا أحداثاً يومية ويحاول أن يعطيها بأكثر الوسائل الممكنة مظهر الواقعية ، الأمر الذى قد يؤدى إلى حد الإخلال والمخاتلة .

غير أن ما يقصه الروائى لا يمكن التحقق منه، وبالتالى فإن ما يقوله يجب أن يكتفى بمظهر الواقع . . . فمن اللحظة التى يضع فيها الكاتب كلمة « رواية » على غلاف كتابه فإنه يعلن أن من العبث أن نحاول التأكد من صحة ما يقول . . .

وعلى حين أن الحكاية الحقيقية تقف دائماً على منابع ذات جلاء ووضوح موضوعيين فإن الرواية تكتفى بذاتها فى بعث ما تحدثنا عنه . لهذا السبب فإنها ميدان فينومينولوجى خصب ؛ إنها المكان الطيب الذى يمكن أن ندرس فيه الشكل الذى يظهر به الواقع لنا ، لهذا السبب أيضاً فإن الرواية ميدان بحث طيب للحكاية récit إن الزمان على هذا الأساس يفقد معناه التقليدى ويصبح المكان والفعل صورة أو ظاهرة الزمان . غير أن الظاهرة ، لارتباطها بنا نحن « الأحياء — الزمن » "être-temps" « تصبح شيئاً لا يمكن أن يثبت ؛ وعلى هذا الأساس فالمحاولة التى يقوم بها الإنسان للاحتفاظ بصور ثابتة عن أمور أو أشياء أو أشخاص محاولة محكوم عليها بالفشل مقدماً » . وهذا هو موضوع رواية « التعديل » Modification لميشيل بوتور : الموضوع عادى جداً : رجل يسافر إلى روما بعد أن قرر استئناف حياته مع عشيقته التى تنتظره . وفى الليل ، وهو جالس فى القطار يقوم بمحاولتين ذهنيتين فى وقت واحد ؛ إنه يحاول أن يفصل نفسه عن حياته الماضية ويحاول أن يتنبأ بحياته المقبلة . وبمرور الوقت فى عملية التفكير هذه تتضاءل أهمية تنفيذ القرار الذى كان قد اتخذه ، إذ أنه يدرك فى الصباح أنه لم يحب عشيقته وإنما أحب كائناً غريباً بالنسبة له تماماً كالمدينة التى تسكنها هذه العشيقة . لقد أحب أحداثاً فى هذه المدينة . على هذا ؛ فإن هذه الإنسانة تفقد كل قيمتها لو أنه نفذ قرار الذهاب إليها . غير أن هناك مستوى آخر يمكن لهذه الرواية أن تقرأ عليه : إن ضمير المخاطب الجمع vous يضيف إيحاء بالاتهام ويشير إلى تساؤل ميتافيزيقى يحس به البطل كما يحس به القارئ : « من أين تأتى ؟ وماذا تريد؟ وإلى أين تذهب؟ . . . إلخ » ولما كان

البطل لا يستطيع الإجابة على هذه الأسئلة فإنه يهرب بالإنغماس فى تأمل لوحة فنية .

* **وليم فوكنر** Faulkner (William) : كاتب أمريكى ولد بنيو البانيل بالمسيسبى فى ١٨٩٧ وينتمى لأسرة عريقة من أسر الجنوب .

وقد نشأ فوكنر فى الجو الغريب الذى يتميز به المسيسبى هذا الجو الملىء بذكريات الحرب الأهلية . وفى أثناء الحرب العالمية الأولى تطوع فوكنر بالطيران الملكى . ثم عاد إلى بلده بعد الحرب حيث اشتغل بعدة مهن وتنقل بين نيو أورليانز ونيويورك وقد أعطى فى ١٩٢٦ عملة القرد . Monnaie de Singe) ثم البعوض فى (١٩٢٧) ثم الصخب والجنون (١٩٢٩) Sound and the furdy

ثم سارتوريس (١٩٢٩) Sartoris

ثم بينما احتضر (١٩٣٠) As I lay dying وفى ١٩٣١ نشر المحراب وهى الرواية التى رفعته إلى مصاف كبار الكتاب ثم تلى تلك الرواية دكتور مارتينو وقصص أخرى ١٩٣٤ والنخيل الوحشى ١٩٣٩ وصلاة جنائزية من أجل راهبة ١٩٥١ وهى عمل غريب نصف روائى ونصف مسرحى أعدها ألبير كامو للمسرح فى ١٩٥٦ وغير ذلك من الروايات ، وفوكنر كاتب صعب يستخدم أسلوباً معقداً لا تحمى دقته من الوقوع فى الغموض الأمر الذى يجعل قراءة أعماله شيئاً عسيراً . ولقد وصف فوكنر فى كثير من أعماله ولايات الجنوب وصور على وجه الخصوص مدينة أكسفورد تحت اسم جيفرسن غير أن فوكنر يذهب إلى أبعد من المحلية ويرتفع من الخاص إلى الكونى الدائم ويتميز عمله بتحليل نفسى حاد ملىء بالرموز كما تحتوى كل أعماله على طابع ملحمى يسوده التشاؤم والمرارة التراجيديان ، لم يتردد فوكنر فى وصف أى مشهد ، وهو لهذا ، ولميله أيضاً للمرعب والسوداوى من المشاهد يذكرنا بإدجار بو . فى أعماله أيضاً يبرز طابعاً شعرياً تتخذ فيه الجبرية دوراً أساسياً .

* **فرانز كافكا**

كاتب تشيكى المولد ألمانى اللغة ولد ببراج سنة ١٨٨٣ ومات بفينا ١٩٢٤

عاش ببراج حياة بيروقراطية رتيبة عديمة الأهمية وفى حياته لم تحز مسودات الأعمال التى نشرها أى نجاح . غير أن نفس هذه الأعمال التى عمل صديقه ماكس برود على نشرها بعد مماته قد صادفت نجاحاً كبيراً وأهم أعماله مستعمرة العقاب La colonie penitiaire (١٩١٩) والتحول La métamorphose (١٩١٦) والمحاكمة Le procès(١٩٢٥) وهذه الأخيرة قد أعدها للمسرح أندريه چيد وچان لوى بارو .

ثم القصر Le chateau (١٩٢٦) ثم أمريكا Amérique(١٩٢٧) . ولقد نشرت فى سنة ١٩٤٨ يومياته التى لم يقطعها أبداً من ١٩١٠ حتى وفاته ،

ومما يثير الانتباه ويجذب القارئ فى أعمال كافكا هو تعبيره بقوة عن يأس الإنسان فى مواجهة عبثية العالم . إن أعماله البسيطة عن قصد تحتوى على تباين شديد بين الانشغال بمتابعة الواقع فى أشد أشكاله مادية ثم ، التفكير الملح فى عالم غامض خيالى غريب ينبع من الحلم . ولقد حاول النقاد أن يدرجوا أعمال كافكا تحت مذهب التعبيرية أو السريالية ولكنها برغم هذا تظل حتى الآن مستقلة تماماً عن أى مدرسة أدبية ظهرت حتى الآن .

* **ستندال :**

هنرى بيل المعروف باستندال كاتب فرنسى ولد بجرونبل ١٧٨٣ ومات بباريس ١٨٤٢ وهو مؤلف (راسين وشكسبير) وروايات أرمانس Armance (١٨٢٣) ، الأحمر والأسود Le Rouge et le Noir (١٨٣١)ودير بارم La chartreuse de Parme (١٨٣٩)ولوسيان لوين Lucien Leuwen (وقد نشرت فى ١٩١٠) .

وستندال رومانتيكى فى ميله لتحليل العواطف الحارة ولكنه محلل من الدرجة الأولى وعلى قدر كبير من الصفاء الذهنى بل وفى بعض الأحيان على شىء من السخرية . ومن غريب الأمور أن ستندال لم يشتهر فى عصره وإنما عرف بعد مماته ويعده الكتاب المحدثون الأب الروحى للرواية الحديثة لميله لإضاعة وإغراق أبطاله وسط أحداث وانفعالات لا نهاية لها .

* **چويس (چمس)** Joyce (James)

كاتب إيرلندى الأصل إنجليزى اللغة ولد بدبلن ١٨٨٢ ومات بزيورخ ١٩٤١ .

تعلم عند الجيزويت بالفيلدير كوللدج . من ١٨٩٣ حتى ١٨٩٨ ثم سجل اسمه ب . . university collage ولقد رفض جويس أن يساهم فى مشاكل إيرلندة القومية بل إنه لم يساهم فى أية حركة سياسية طيلة حياته . وهو فى مقابل هذا قد عمل على اكتساب ثقافة واسعة وتعلم عديد من اللغات ولقد اهتم على وجه الخصوص بالنمو المقارن . سافر إلى باريس فى ١٩٠٢ ثم عاد إلى إيرلندة ١٩٠٣ حيث اشتغل بالتدريس لعدة أشهر بمدرسة بدبلن ثم تزوج وسافر إلى أوربا حيث استقر نهائياً بمدينة تريستا فى ١٩٠٦ حيث اشتغل بتدريس اللغة الإنجليزية .

غير أن هذه الحياة المتقلبة لم تشغله عن الاجتهاد لخلق الأعمال الأدبية أو على وجه الدقة لم تشغله عن تحويل حياة وآلام وأفكار رجل عادى إلى عمل أدبى. ولقد ذهب فى هذا إلى أبعد الحدود حتى إنه جعل نفسه حقلا لملاحظاته .

وقد حاول چويس الشعر فى بداية حياته ليودع فيه أفكاره الخاصة ؛ فأخرج موسيقى الحجرة chamber music الذى ظهر فى لندن ١٩٠٧ غير أنه لم يكن شاعراً طيباً أكثر من كونه قصاصاً رغم قيمة القصص التى نشرها فى ١٩١٤ تحت عنوان سكان دبلن Dubliners .

غير أن مقدرته على الإفصاح لم تنفجر إلا عند أول رواية طويلة نشرها وهى « ديدالوس » ، بورتريه للفنان فى شبابه "A portrate of the Artist as ayoung man

وقد ظهرت أولا فى ١٩١٤ بالمجلة الإنجايزية . "The egorst"

ثم ظهرت فى كتاب بنيويورك ١٩١٦ وتعتبر ذكريات الشباب التى كتبها چويس فى عدة سنوات المقدمة الحقيقية للعمل الضخم الذى سيظهر فى ١٩٢٢ ألا وهو أوليس (ulysses) . ولقد كتبت هذه الملحمة فى ظروف صعبة

فقد اضطر چويس للهروب إلى سويسرا حيث مكث من ١٩١٥ إلى ١٩١٩ ، فى البداية بزيورخ وبعد ذلك فى لوكارنو . ولقد اعتبرت الرواية منذ نشرها كعمل بورنوجرافى بل لقد حرم تداوله بالولايات المتحدة وإنجلترا غير أن باريس قد عوضت الكاتب عن هذا بأن أحاطت كتابه بالرعاية منذ ١٩٢٠ .

فقد أحاط به هناك عديد من الأصدقاء المخلصين الذين اعترفوا به وساهموا فى إنجاح العمل وترجمته إلى الفرنسية تلك الترجمة التى ظهرت فى سنة ١٩٢٩

وقد عاد جويس إلى إنجلترا فى ١٩٢٢ ومكث بها فترة من الوقت عاد بعدها ليكتب عملا جديداً ظهر فى ١٩٣٩ تحت اسم سهرات فنيجان . Finnegans wake ويمكن أن يقال إن هذا العمل قد فشل فشلا مطبقاً . فهو شىء أشبه بحلم لعامل كباريه إيرلندى يتذكر حكايات كل الرجال الذين عرفهم ، وصعوبة هذا العمل تكمن أول ما تكمن فى اللغة التى اصطنعها چويس : فهى نوع من اللهجات دخل فيها ما يربو على الستين لهجة وتجمعت فى لغة واحدة لتكون فى النهاية ، على حد قول جويس نفسه ، العمل المجنون لرجل مجنون .

أهمية أوليس

تعود أهمية هذه الرواية إلى أنها تخلو من كل ما عرف فى الرواية التقليدية من عقد وأحداث وتحليل شخصيات . هى فقط تحاول تسجيل يوم واحد لسمسار بدبلن هو ليوبولد بلوم من أول النهار حتى ساعة النوم أى من الساعة الثامنة صباحاً حتى الثالثة بعد منتصف الليل .

ويتابع چويس بلوم فى كل حركاته وسكناته وأفكاره ورغباته وتفاهاته . وهذا التصوير الذى يطمح لئلا يحذف شيئاً على الإطلاق لا يحذف ولو لحظة واحدة .

إن ليوبولد بلوم يمثل الإنسان مثل أوليس الإنسان فى ملحمة الأوديسا التى

يقترب منها جويس بعمله فى بعض الأحيان . إن هذا المنلوج الداخلى الطويل الذى يطلق فيه الكاتب العنان لجرأته فى الأسلوب والتى تمتلئ بالرموز المعقدة ما زالت حتى الآن محل أحكام مختلفة بل يرى بعض المحدثين من كتاب الرواية الحديثة مثل فيرجينيا وولف أنها نكبة عظيمة "splendide désastre" .

الفهرس

تم طبع هذا الكتاب
على مطابع دار المعارف بمصر

نحو رواية جديدة

عرف الإنسان الرواية منذ زمن طويل، ولقد كانت الرواية فى نظر الكثيرين مجموعة من الأحداث تدور بواسطة عدة أشخاص فى تسلسل زمنى معين. وبمعنى آخر كان الزمن هو البطل الحقيقى فى الرواية منذ نشأتها حتى الآن: فمن «أميرة كليف» لمدام دى لافاييت حتى «البحث عن الزمن الضائع» لمارسيل بروست و«أوليس» لجيمس جويس، كان «الزمن» يحتفظ بمكانة مرموقة فى الرواية.

وإذا كان «الزمن» قالباً تنصب فيه الأحداث فى الرواية «البلزاكية» والرواية «الفلوبيرية»، فإنه نسبى فى الرواية الحديثة، عند جويس وكافكا وفوكنر وغيرهم، أما فى الرواية الجديدة فالأمر يختلف تماماً.

ويعلن ألان روب – جرييه فى هذا الكتاب [illegible] هذه النظرة الجديدة فى الرواية. إنه يقول إن لكل إنسان زمنه الخاص... وإنه لم يعد هناك وجود لتلك العلاقة الكاذبة بيننا وبين العالم (علاقة الامتلاك والسيطرة فى القرن التاسع عشر، وعلاقة العبث فى القرن العشرين...) وإن البطل الحقيقى فى الرواية الجديدة هو «المكان».

وتلك هى الثورة التى أتى بها روب – جرييه.